دكتور صلاح فضل



منهج الواقعية في الإبداع الأدبى



دار المعارف


تليجرام
هنا
سور الأزبكية

دكتور صلاح فضل

منهج الواقعية في الإبداع الأدبي

الطبعة الثانية

١٩٨٠



دار المعارف



الناشر : دار المعارف ـ ١١١٩ كورنيش النيل ـ القاهرة ج ٠ م ٠ ع

المحتويات

مقدمة

تتميز الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى بعدة خصائص جوهرية تجعل دراستها منطلقا لاثارة كثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة ، لا مجرد استعراض مرحلى لفترة معينة من تاريخ النقد الأدبى ، ويهمنا الآن أن نبرز من هذه الخصائص ما يلى : ــ

ــ أنها من أشد المذاهب الأدبية حيوية وأطولها عمرا ، فاذا تذكرنا انها قد ولدت فى منتصف القرن الماضى ادركنا انها عاصرت الرومانتيكية وورثتها ، وشهدت الطبيعية وتجاوزتها ، وتأملت مولد غيرها من المذاهب الموقوتة التى لم تعمر ، دون أن تفقد قدرتها على التجدد والابتعاث وامتصاص ما فى التجارب الأخرى من عناصر صائبة وتجديدات سديدة ، من هنا تعددت وجوه الواقعية وتنوعت اصولها ، واتسمت فى تطورها بالخصوبة ولم تقتصر على دورها فى الماضى وانما امتدت لتحتضن انتاج الغد بما احتوته من نزعة مستقبلية أصيلة ٠

ــ واذا كانت تدين فى نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مر بها المجتمع الأوربى فى القرن التاسع عشر ، الا أنها بما تمخضت عنه من مبادىء جمالية أساسية قد أصبحت ذات صبغة عالمية شاملة ، وهى بذلك تختلف جذريا عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى ، فالكلاسيكية مثلا قامت على أساس التأويل الأوربى للمبادىء الفلسفية والفنية الاغريقية فى مرحلة محددة من تطور الفكر الغربى فقدت بمرورها مبررات وجودها وأصبحت غير قابلة للاستزراع فى تربة أخرى ، وكذلك الرومانتيكية التى لم تكن سوى تعبير حاد عن تأزم المشكلة الفردية فى ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأوربا الغربية فى القرن الماضى ،

والرغبة فى التحـرر من القيود الكلاسيكية التى كانت قـد أرهقت روح الابداع الفنى بشروطها المتعسفة ، وهى ظروف قدنجد مثيلا لهـا فى سياق التطور التاريخى للشعوب الأخـرى ، الا أنه يظل تشابها جزئيا ومرحليا لا يتجاوز السطح الملموس ولا يتعدى مجرد التقليد فى التشخيص ، وبهذا لا يبقى من الرومانتيكية سوى العدوى والمزاج ٠

أما الواقعية فانها اعتمادا على مبـدئها الأساسى فى الانعـكاس الموضوعى وتمثل الأدب للواقع ـ أيا كان موقعه وزمانه ـ فانها تتجاوز جميع الحدود الاقليمية والتاريخية ، ويصبح فى مقدور أى مجتمع اختمرت فيه مبـادئها الجمالية أن يرى نفسه فى مـرآتها بطريقة صافية مركزة ، وتصبح المجتمعات التى ما زال ضميرها القـومى فى مـرحلة النضج والابتعاث ، والتى تقف مثلنا فى مفترق الطرق تبحث عن جوهر شخصيتها وتستشرف الملامح العـامة لمستقبلها وسط التيارات العاتية هى أحـوج ما تكون لمواجهة النفس بشجاعة ومعرفة الأمـر الواقع بعمق ، والوعى بالعوامل الفعالة لوجودها التاريخى المحدد ، ولن تجد مركبة تمخر بهـا هذا العباب سوى مبادىء الواقعية ٠

* * *

ـ على أن أهم خصائص الواقعية فى تصورى هى قـدرتها الفذة على التحول من المذهب الى المنهج ، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادىء المقررة التى مهما بلغت من العمق الموضوعى لا مفـر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة ، ولابد أن يأتى اليوم الذى يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبـادىء الجـديدة ، وانما أصبحت منهجـا حـرا فى الابداع الفنى والأدبى ، لا يقيد من حريته التزامه الدائم بتجسيم الواقع ، اذ أنه لا يفقد لذلك طواعيته ولا مرونة أساليبه ، ولا قدرته على استبصار المستقبل ، فخيوط الواقع لا تتكون فحسب من المـاضى الذى يسبق لحظة تاريخية محـددة ويصوغها بشـكل خاص وانما من الأجنـة التى مازلت

تضطرب فى عالم غيبه وان لم تكن مرئية بالوضوح الكافى ، وليس معنى هذا أن الواقعية من شأنها أن تقنع بالرؤى الغامضة التى ربما كانت تتمثل فى بعض لمحات التفاؤل الرومانتيكى ، وانما تتمثل مهمتها الأساسية فى وصف مولد الغد انطلاقا من اليوم وما ينوء به من أحمال تنبىء عن مخاض عظيم وألـــيم ·

* * *

ويبدو أن دراسة الواقعية بطريقة منهجية معمقة لم تظفر فى النقد الأدبى العــربى بالعناية التى تستحقها ، بالــرغم من كثرة ترديد نقادنا لمصطلح الواقعية الى درجة الابتذال ، لكنهم قليلا ما أجهدوا أنفسهم فى تحديده بطريقة علمية موضوعية دقيقة ، اعتمادا على أن اطلاق التسمية يحيل الى مفهوم واضح بين ، وسنرى ان الأمر يختلف عن ذلك ، بيد أنه من المناسب أن نشير منذ البــداية الى بعض العوامل التى أدت الى فقــر نقدنا العربى فى هذا المجال مع ثراء أدبنا الابداعى الواقعى ــ خاصة منذ الأربعينات حتى الآن ــ ، ومن هذه العوامل ما هو متداول معروف من أن التنظير النقدى يعقب عادة موجات الابداع أو يواكبها فى بعض الأحيان ، ولكنه لا يسبقها الا فى ظروف استثنائية عنــدما يتصل الأمــر بالدعوات المذهبية الكبرى فى مرحلة خلقها وتأسيسها ، ولهذا كان لابد من مــرور أدبنا بمرحلة الواقعية وتوفر نماذج مكتملة قوية فيه قبل أن تبرز الحاجة الى تحديد مبادئها الفلسفية والجمالية ، على أن هذا التحديد لم يصل اليه الفكر الغربى نفسه ــ مع طول عهــده بالواقعية ــ الا منذ فترة وجــيزة نسبيا على يد بعض عمالقة النقــد المعاصرين مثل « لوكاتش » و « فيشر » و « جولدمان » كما سنرى فى ثنايا هذه الدراسة ·

أما فى نقدنا العربى فان الاشارة الى الواقعية قـــد اقتصرت على تيارين : ــ

أحدهما : يعرض لها بشكل مبتسر عام ، ويخلط بينها وبين الطبيعية

التى تتسم بالتشاؤم وتغرق فى مستنقع السلبيات الآسن وتغفل ما فى الحياة من قدرة على التفوق والشعر ٠

والثانى : يغرقها فى الحمام الأيديولوجى الماركسى بطريقة مذهبية متعصبة ، متجاهلا انتصار الواقعية النقدية فى الآداب الغربية والعربية على السواء ٠

ومع ذلك فقد ظل لدى كثير من النقاد ـ خاصة من الشباب ـ نوع من الحدس الصائب بأن الواقعية لا يمكن أن تقف عند هذا الحد ، ولا أن تقتصر على هذين التيارين ، غير أن الظروف العصيبة التى مروا بها فى العقدين الأخيرين ـ خاصـة فى مصر ـ قد فرضت على كثير منهم عزلة حجبت عنهم امكانية استشراف هذه الآفاق الرحبة ٠

* * *

لذلك فاننى عندما أقدم هـذه الدراسة التى يبدو فى الظاهر انها قد جاءت متأخرة عن موعدها ، أدرك بعمق صعوبة المهمة التى أتصدى لها ، وحساسيـة الأرض التى أخطو فوقهـا ، وحسبى أنهـا مجـرد محاولة للاستكشاف والتبصر ، لا تتعصب لما تعرض ، ولا تنكر أن الكلمة الأخيرة فى أى شىء هى دائما تلك التى لم ينطقها أحـد بعد ، ولا يغيب عنها أن أهم ما ينبغى أن تتوخاه وتحرص عليه انما هو الروح النقدى الأمين ٠

دكتور صلاح فضل

الفصل الأول

وجــــــوه الواقعيــــــة

- نشـــأة المذهب الواقعى وتطوره
- الرؤية الغربية للواقعية النقـدية
- أصـــول الواقعيـة الاشـتراكية

نشأة المذهب الواقعي وتطـوره

كانت الفلسفـة أسبق من الأدب فى استخـدام مصطلح الواقعيـة وتداوله بزمن طويل ، وان كانت تضفى عليـه دلالـة تختلف عن المفهوم الأدبى له الى حـد كبير ، فهو يتعارض مع النزعة الاسميـة التى لا تعد الأفكـار سوى أسمـاء أو مجردات ، ويتحدث « كانت » فى « نقـد العقل الخالص » سنـة ١٧٩٠ م عن « المثالية وواقعيـة الأهـداف الطبيعية » فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعيـة الفلسفى وهو المثالية التى ترد كل شىء فى الوجود الى الذات ، كما يقدم « شيلينج » فى احدى مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفا للواقعية الخالصة على انها « هى التى تؤكد اللا انا ـ اى ما هو خارج الذات »(١) ، ويتداول الفلاسفة بعد ذلك مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية بهذا المفهوم حتى الآن ، وكان هـذا من أول بوادر سوء الفهم وعـدم الدقة فى الفصل بين المستويات المختلفـة ، ولازالت هـذه الشبهة تعلق بالواقعية فى اذهان كثير من الناس دون أساس سليم ، فهم يعارضوها خطأ بمثاليـة القيم والمبادىء على ما فى ذلك من خلط شديد وزيف بين ٠

ويبـدو لمن يتتبع تاريخ النقـد الأدبى فى الغرب ان الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب ، فيتحدث « شيلير » فى كتاباته عـام ١٧٩٨ عن الأدبـاء الفرنسيين فيصفهم بأنهم « واقعيين اكثر منهم مثاليين » وينقل الى ميدان الأدب نفس المقـابلة الفلسفية ، ولكنه يذهب الى أبعـد من ذلك اذ يستقى منهـا ما يسميه « بالحجـة الظافرة على ان

---

(١) انظر : Wellek, Rene, Conceptos de Critica Literaria. Trad. Al Espanol. Venzuela, 1968, p. 170.

الواقعية لا يمكن أن تخلق شاعرا » فيكرس بذلك ما أشرنا اليه من الخلط بين المصطلحات ، ويبذر الفكرة التى ستجد فيما بعد صدى واسعا لها عند كل من يحارب الواقعية على أنها لصيقة بالمادة والأرض فى مقابل كل ما هو روحي رفيع مثالى ، على أنه من المفارقات الطريفة أن نجد كاتبا المانيا آخر هو « شليجيل » يؤكد فى نفس هذا الوقت تقريبا « أن كل فلسفة انما هى مثالية ، ولا توجد واقعية حقيقية الا فى الشعر »(١) فيدافع بذلك عن الواقعية ويرد عنها الشبهة العارضة ٠

ثم لم يلبث أن شاع هذا المصطلح بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان لكن بمدلوله المبدئى البسيط دون أن يعنى تحديدا لأية مدرسة ادبية أو اشارة الى مذهب معين ٠

وقد التقطه منهم الكتاب الفرنسيون ، واقاموا منه ــ على عادتهم فى تخمير البذور الغريبة واحتضانها ــ هيكلا متناسقا متناميا ، فنجد احدهم يؤكد سنة ١٨٢٦ « ان المذهب الذى يكتسب كل يوم أرضا جديدة ، والذى يؤدى الى المحاكاة الأمينة ــ لا للأعمال الفنية الكبرى ــ وانما لأصولها التى تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية »(٢) ٠ ونلاحظ أن هذا الارهاص المبكر بالمذهب الجديد لا يعارضه بالرومانتيكية التى التى كانت حينئذ فى مرحلة التشكيل بدورها ، وانما يعارضه ضمنا بالكلاسيكية التى تحاكى الأعمال الفنية الكبرى ، ثم يتنبأ نفس الكاتب بأنه طبقا لكثير من المؤشرات الدالة فان أدب القرن التاسع عشر سيكون أدب الحقيقة الواقعية ٠

* * *

وفى عام ١٨٣٣ استخدم هذا المصطلح كذلك الناقد الفرنسى

---

(١) نفس المصدر ، ص ١٨٢ ٠

(٢) راجع : Bogerhoff, "Realism and Kinred Words", 1938, p. 17.

«جوستاف بلانش Gustave Blanch» ، الذيكان معروفا بعدائه للرومانتيكية،

وان كان قد لوحظ أن الواقعية عنده كانت لا تزال ترادف المادية وتعنى الوصف الدقيق للملابس والعادات ، خاصة فى القصص التاريخى لمطابقة العصر الذى تدور فيه أحداثها فهو يؤكد أن « الواقعية تعنى بتحديد الترس الحربى المعلق على باب القلعة والشعار المنقوش عليه ، وما هى الألوان التى يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب » ، وعلى هذا فليست الواقعية عنده سوى مجرد اللون المحلى المميز والوصف الطبيعى الدقيق، وبذلك لا تتعدى فى تلك المرحلة أن تكون خاصية يمكن أن نراها بوضوح فى منهج بعض الكتاب الذين يوصفون اليوم بالرومانتيكية مثل « وولتر سكوت » أو « فيكتور هوجو » .

* * *

ولم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقة الا من خلال خصومة حادة نشبت فى منتصف القرن الماضى بين بعض النقاد التشكيليين من جانب ، وكاتب قصصى من الدرجة الثانية هو « شامفلورى Champflory » من جانب آخر ، اذ قام هذا الكاتب عام ١٨٥٧ بنشر مجموعة من المقالات الأدبية فى مجلد أطلق عليه اسم «الواقعية» ، كما أصدر مع أحد أصدقائه مجلة أدبية قصيرة العمر تحمل نفس التسمية « الواقعية » واستمر صدورها قرابة عام فى نفس هذه الفترة ، وقد تبلورت فى هذه الكتابات النقدية المبادىء الأولى للواقعية ، وأهمها أن الفن ينبغى أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعى ، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف ، وينبغى أن يؤدى هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية ، ومن هنا فعلى الروائى أن يدرس قبل أى شىء مظهر الأشخاص ويسألهم ويمحص أجوبتهم ويتعرف على مساكنهم ويستجوب جيرانهم ثم يدون بعد ذلك حججه واضعا حدا لتدخل خياله الى أقصى درجة ممكنة ، فيكون مثله الأعلى نوعا من اختزال مقاصد شخصياته وسلسلة من الصور لمظاهرهم

المتنوعة ، وحيث أن الملاحظة الدقيقة هى عمل الروائيين الأساسى فقد زال الهوى والوهم(١) ·

ويلاحظ « فان تيجم » أن الواقعية النظرية لم تطبق الا على الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية ، ولم يكن هذا فقط لأن ذوق « شانفلورى » وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة فى هذا الحقل أكثر من الملاحظة فى حقل المجتمع الراقى ، بل كذلك لأن نظرية الواقعية تطبق بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الانسانية البسيطة العميقة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل اخلاصا ·وأخيرا فمن الأفضل أن يتوجه الروائى الى الشعب ، لأن الشعب المحرر من كل حكم مسبق يستطيع أن يحسن – فى رأيه – تذوق الواقعية أكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية ، والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية(٢) ·

ولا ريب أن هذه الملاحظات صادقة ان اقتصرت على المراحل الأولى للواقعية والمبادىء النظرية التى اعتمدت عليها ، خاصة اذا أخذنا فى الاعتبار أن تجديد الواقعية كان يكمن على وجه التحديد فى ديموقراطيتها ونزولها الى الطبقات الشعبية الدنيا التى كانت محرومة حتى هذا الوقت من حقها الطبيعى فى الوجود الأدبى ، أما الطبقات الراقية فهى التى كانت تحتكر هذا الوجود من قبل وليست بحاجة الى من يؤكده بل الى الحد منه ·

وان أطلقت هذه الملاحظات لتعم النظرية الواقعية فى مراحلها المختلفة كانت مجافية للدقة والصواب ، لأننا سنرى أن الواقعية ليست

(١) راجع : Van Tieghm, Philippe, Les grandes doctrines littéraies en France.

ترجمه الى العربية فريد أنطونيوس ، ونشر دبيروت سنة ١٩٦٧ · ص ٢٤١ ·

(٢) المصدر السابق · ص ٢٤٣ ·

سطحية ولا طبقيـة ، وانهـا تقبض على الحيـاة بأكملها كجمرة ساخنة وتعكسها فى مرآتها بأمانة وصدق ٠

* * *

ونعود الى تاريخ الواقعية لنجد أن ما كان فى بداياته كلمة عامة تعبر عن مجرد تمثيل الطبيعة أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبـار على رأسهم فى الجيـل الأول « ستندال » و « بلزاك » ، ثم جاء الجيل الثانى فوجد نفسه مدموغا بهـذا المصطلح وان لم يشعر بارتياح كامل تجاهه مثـل « فلوبير » الذى كان يرفض أن يسمى واقعيـا ، لكن حدث نوع من الاتفاق الجماعى حول الخصائص الأساسية للواقعيـة ، وهى نفس الخصـائص التى أخـذ خصومهـا يشنون عليهـا هجومهم ويعتبرونها سلبيـة ، خاصـة فى صورتهـا المتطرفة مثـل الاسراف فى استخدام التفصيلات الخارجية الصغيرة ، والتقليل من شأن القيم والمثل العليـا التقليدية ، كما رأوا أن ادعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية عنـد الواقعيين فى ذلك العصر كان يعـد ذريعـة للاستهتار وستارا لنزعاتهم المجافية للأخلاق ٠

وقد وصلت هذه الخصومة الى ذروتها بمحاكمة « فلوبير » ومقاضاته على قصته « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ ، هـذه المحاكمة التى جعلت من الواقعية الأخلاقية قضية العصر فى القرن التاسع عشر ٠

وقـد كان أثر « بلزاك » حاسما فى انتصار الواقعيـة ، اذ أنه هو الذى أدخـل مصطلح "Milieu" الفرنسى الذى يعنى البيئـة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة فى الأدب ، ونقله عنه علماء الاجتماع وكبار النقاد والكتاب مثـل « تين » و « زولا » ٠ وتعد مقدمته التى كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى « الكوميديا البشرية » والتى أذاع فيها هـذا المصطلح لأول مـــرة بمثابة الاعـــلان عن المذهب الـواقعى ، كما كانت مقدمة « كرومويل » « لفيكتور هوجو » هى اعلان الرومانتيكية ٠

وقد تولى « بلزاك » تغيير مركز الثقل ونقله من المسرح الى القصة ومن الخيال الى الملاحظة ، كما حمل الكاتب مسئولية مباشرة عن أهم وأعمق جوانب الحياة الفكرية اذ يقول « ان المجتمع الفرنسي سيكون هو المؤرخ ، اما أنا فلست الا مجرد سكرتير له » ومن الواضح أنه كان يتصور رسالته على أنها شهادة على عصره وتوثيق له ، وبهذا يفى بما قاله «تين» من أن أعماله « تتضمن أعظم قدر من الوثائق التى توفرت لنا عن الطبيعة البشرية » ويصدق عليه ما أراده لنفسه من أن يكون « دكتورا فى الطب الاجتماعى »(١) . وكما سنرى من خلال هذه الدراسة أصبحت أعماله أهم منبع يستقى منه النقاد والمنظرون المبادىء الجمالية للواقعية .

* * *

ولعل أهم اضافة فى الجيل الذى تلا « بلزاك » كانت تلك التى قدمها « فلوبير » لا بأعماله الابداعية فحسب ، وانما بكثير من تأملاته النظرية أيضا ، وقد حاول « فلوبير » أن يقاوم الافراط فى العناية بالمضمون الاجتماعى للأدب على حساب غيره لا بالغض من شأنه وانما بالاهتمام الواعى بالشكل فى نفس الوقت للوصول الى لون من التوازن الأدبى الضرورى ، وكان يرى أن فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذى تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة ، بينما نجد أنه فى النثر « يلزم احساس عميق بالايقاع التائه بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية وقوة فى التفكير ، وحس فنى أكثر دقة وأشد رهافة لتغيير الحركة فى كل لحظة ، وتغيير اللون ولهجة الأسلوب بحسب ما يراد قوله »(٢) .

وبالاضافة الى الصعوبات الانسانية كانت هناك صعوبة أخرى أكثر

---

(١) انظر : Lévin, Harry, The Gates of Horn (A Study of Five French Realists), Oxford University Press, 1963.

(٢) انظر : المصدر السابق لمؤلفه « فان تيجم » ص ٢٤٨ .

أهمية هى التنظيم ، فمراعاة النسب فى أقسام العمل الأدبى واضاءتها وتناغمها وسلاسة الانتقال من قسم الى آخر ، كل هذا يمثل المهمة الأساسية للروائى الفنان ، ولقد حاول « فلوبير » ـ بنجاح ـ أن يقترح مثالا أعلى أصيلا يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما وسوسة الواقعى وذوق الفنان الأصيل ٠

* * *

وعندما نتابع تاريخ الحركة الواقعية فى تلك الفترة خارج فرنسا ينبغى أن نميز بين موقفين مختلفين فى البواعث والنتائج ، موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها ، وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعى فى بلادهم ابداعا أو تنظيرا ، وقد تأخر ظهور هذه الطائفة الثانية بعض الشىء ، ففى « انجلترا » مثلا يظهر مصطلح الواقعية فى تحليل بعض أعمال « بلزاك » عند منتصف القرن الماضى ، ولكنه يتحدد بعد ذلك فى كتابات بعض النقاد الذين أخذوا يقارنون بين أسلوب « ديكنز » القصاص الذى ينتمى الى المدرسة الرومانتيكية ، وأسلوب مجموعة أخرى من الشباب الذين أخذ ينمو وسطهم الروح الواقعى الصحى والعناية بدقة الملاحظة فى وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة مما يعطى لهم طابعا عالميا »(١) ٠ وفى هذا النص المتقدم نرى بوضوح وتركيز خلاصة دعوة الواقعية كما تحددت فى فرنسا وانتشرت منها الى البلاد الأوربية والغربية الأخرى ٠

أما فى الولايات المتحدة الأمريكية فسرعان ما ترددت أصداء الواقعية الفرنسية حيث تحمس لها بعض النقاد الذين تزعمهم « هنرى جيمس » حوالى عام ١٨٦٤ ، ونصح بدراسة « النظام الواقعى الشهير » موجها حديثه الى أحد القصاصين الشبان « الذين لم يرهفوا حواسهم

---

(١) راجع : Masson, David, British Novelists and their Styles, Cambridge, 1859, p. 248.

بالقدر الكافي لتلقي الواقع » ، ومن هنا فان هذا الكاتب قد اعتبر بعد ذلك حامل لواء المدرسة الواقعية الأمريكية(١) ٠

وتردد المصطلح بعد ذلك في الأدب الألماني ، لكنه لم يأخذ شكلا محددا حاسما الا في كتابات « ماركس » و « انجلز » التي سنعود اليها بالتفصيل فيما بعد ، وان كانت تنبغي الاشارة هنا الى ما كتبه « انجلز » عام ١٨٨٨ تعليقا على احدى القصص اذ يقول « انها ليست واقعية بالقدر الكافي ، لأن الواقعية في رأيي تقتضي بالاضافة الى التفاصيل الجزئية تصويرا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية » ثم يؤكد بعد ذلك رأيه مبرزا أهمية نماذج « بلزاك » وتأثير نظريات « تين »(٢) ٠

وقد بدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينات من القرن الماضي حيث اتخذه بعض النقاد شعارا لهم ، على أنه كان يعني لديهم حينئذ مجرد التحليل والنقد « فالكاتب الواقعي ليس الا عاملا يفكر » على حد تعبير أحدهم ، وهو نفس التعبير الذي استخدمه « ماو » فيما بعد ٠ وقد برز في تلك الآونة موقف « ديستويفسكي » الذي كتب عام ١٨٦٣ يرفض الطبيعية الفوتوغرافية ويدافع عن اهتمامه الحي بالعناصر الخيالية الفريدة ، ويقول في احدى رسائله الشهيرة : « ان تصوري عن الواقع والواقعية يختلف الى مدى بعيد عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين ، فمثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم » ثم يشير الى عمق تناوله للقضايا اذا قورن بسطحية تصويرهم للحياة ويضيف قائلا : « يطلقون على خطأ الكاتب السيكولوجي ، بينما أنا في حقيقة الأمر واقعي بأسمى ما تعنيه الكلمة ، اذ أنني أصور أغوار النفس البشرية العميقة »(٣) ٠

وقد خاض « تولستوي » مثل هذا الصراع مع النقاد ، وبالرغم من

---

(١) انظر كتاب « مصطلحات النقد الأدبي » الذي سبقت الاشارة اليه لمؤلفه Wellek ص ١٧٤ من الترجمة الاسبانية ٠

(٢) ، (٣) نفس المصدر ، ص ١٧٥ ٠

انه لم يخف ضيقه الشديد من منهج « فلوبير » فى الكتابة القصصية فقد امتدح « موباسان » وكتب مقدمة لترجمة أعماله الى الروسية ، وفى كتابه النظرى « ما هو الفن ؟ » لا يكاد القارىء يجد أى أثر لكلمة الواقعية بينما يجد تحليلا وافيا للصدق ، خاصة صدق العواطف ، وضرورته المطلقة فى الفن والأدب ، بيد أن هذا لم يحل بين نقاد الواقعية المحدثين وبين أعمال « تولستوى » نفسها باعتبارها من أهم النماذج الواقعية العالمية كما سنرى طرفا من ذلك عند عرض الخصائص الفنية للواقعية ٠

وكثيرا ما يختلط لدى الكتاب ــ خاصة فى العالم العربى ــ مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمته فى بداية الأمر ، ولم تتميز عنه تماما الا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبيا ، وهى كلمة الطبيعية التى كانت بدورها تعبيرا فلسفيا قديما ، ثم طبقت بعد ذلك فى مجال الأدب فى فرنسا على وجه الخصوص واتخذت معنى الالتزام الحرفى الأمين بالطبيعة ، وقد أعلنها « زولا » كشعار له عام ١٨٦٨ فى مقدمة احدى قصصه وشرح بها نظريته فى القصة العلمية التجريبية كما سنفصل الحديث عنه فى موضعه من هذه الدراسة ٠

وقد ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين ، الى أن نشر الناقد « بير مارتينيو Pier Martino » كتابين هامين ، أولهما عام ١٩١٣ بعنوان « القصة الواقعية » والثانى عام ١٩٢٣ بعنوان « الطبيعية الفرنسية » وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين، فالطبيعية هى مبدأ زولا وتقتضى عرضا علميا للأدب وفلسفة مادية محددة ، أما الواقعية فهى ذلك التيار الزاخر الذى يجرف فى مساره كثيرا من الأيديولوجيات والفلسفات والذى اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الأخرين ٠

* * *

وهناك بعض الأسئلة التى لا مفر من التعرض لها ومحاولة الاجابة

عنها لالقاء مزيد من الضوء على نشأة الواقعية ، من أهمها تحديد علاقتها بالرومانتيكية ، وهل تعتبر ردا عليها أم معاصرة لها كما توحى بذلك بعض الدراسات الأدبية ، ونعود الى « شيلير » فنجدأنه عندما وصف الاغريق بالواقعية كان يريد أن يقول ان رؤيتهم للعالم لم تكن مثالية مثل رؤيته ورؤية معاصريه من الرومانتيكيين، ومن هنا فان بدايات الواقعية تكمن بالذات فى التقابل بين وعى المحدثين وبساطة القدماء ، على أن النقاد قد أدركوا مؤخرا أنه لا توجد فى الفن بساطة فطرية حقيقية وانما تبسيطات ذكية متعمدة ، وأن ما هو طبيعى فى الأدب يقتضى جهدا هائلا لتحقيقه والا كان مجرد أشكال ساذجة فجة ٠

واذا اعتبرنا مثل بعض النقاد أن الواقعية تفترض مثالية تصححها وتقليدية تحل محلها ونزعة محافظة تنتقدها فاننا ندرك مغزى قولهم انه لم توجد على الاطلاق مدرسة أدبية سوى الواقعية ، اذ لم يكن أحد على تمام الوعى بعمله مثلما كان الكتاب الواقعيون(١) ٠

واذا كان من المستبعد نهائيا أن يجمع عمل أدبى واحد بين الخصائص الرومانتيكية والواقعية معا على ما كان بينهما من قرب وشبه معاصرة ، فلا ننسى أن ذروة الرومانتيكية كانت عرض مسرحية «هرنانى» «لفيكتور هوجو» عام ١٨٣٠ ، بينما وصلت الواقعية لأوجها فى قضية « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ كما أشرنا من قبل ، وان كان من الطريف أن نذكر ما كتبه « بودلير » قبل ذلك بقليل تحت عنوان « ما هى الرومانتيكية » اذ يقول « ان الواقعية قد وجدت قبل هذا النزاع بكثير ، وأن الرومانتيكية أحدث منها لأنها أحدث تعبير عن الجمال ، فعندما نقول رومانتيكية نقصد فنا حديثا »(٢) ٠

---

(١) انظر : Moore, George, Confession of a young man.
نقلا عن كتاب « هارى ليفين » المشار اليه من قبل عن « الواقعية الفرنسيه » ص ٨٩ ٠

(٢) راجع : Baudelaire, Oeuvres II, 66, Paris, 1956.

وبينما نجد الرومانتيكيين فى حماسهم من أجل الصبغة المحلية والموضوعات المثيرة اجتماعيا والقضاء على الأجناس الأدبية الكلاسيكية يبشرون بوجود الواقعيين يتولى هؤلاء امتصاص عناصر رومانتيكية لا يمكن اغفالها الى الحد الذى نجد فيه أن أحدث وجوه الواقعية وهى الاشتراكية تضفى على البطل صبغة رومانتيكية مميزة كما سنرى فيما بعد ·

تلك العلاقة المتبادلة هى التى تفسر لنا اشكالا عديدة من الواقعية ، مثل ما يسمى فى النقد الغربى بواقعية « ديكنز » الرومانتيكية ، وواقعية « ديستويفسكى » الخيالية و « لودويج » الشاعرية ·

* * *

السؤال الثانى الذى يطرح نفسه أمام النقاد هو : لماذا ازدهرت الواقعية ـ كمذهب أدبى ـ فى فرنسا أولا ؟

والاجابة عليه لا تعنى مجرد التحليل التاريخى فحسب ، وانما تقتضى تسليط الضوء على الظروف والمناخات التى تزدهر فيها عادة بذور الواقعية ، مما يساعد بشكل فعال فى اية محاولة جادة لاكتشاف أبعادها فى المجتمعات الأخرى ، خاصة عندنا فى العالم العربى الذى تم التلقيح الواقعى فيه بعد قرابة قرن كامل من نشأة المذهب فى أوروبا ، واختلط بعناصر لا تزال متشابكة معه مما يتطلب جهدا كبيرا لتقطيره وتأصيله وبلورة منهجه بوضوح ·

على أن ازدهار الواقعية الفرنسية مرتبط بعاملين أساسيين : ـ

أولهما تطور جنس القصة فى الأدب الأوربى الحديث ·

والثانى طبيعة التركيب الفكرى والوجدانى للشعب الفرنسى ·

* * *

واذا كان صحيحا أن القصة الغربية قد ارتكزت على بدايات لامعة

نبتت فى اسبانيا ـ مرتوية بعناصر عربية دافقة ـ وايطاليا ، وأن القصة الانجليزية احتلت المكان الأول فى القرن الثامن عشر ، فلا شك أنه ابتداء من القرن التاسع عشر تصدرت فرنسا ميدان الابداع القصصى عموما ، ولم يتبعها فى ذلك الا روسيا وأمريكا ، أما ألمانيا التى يظهر فيها كثير من كبار كتاب القصة فيبدو أن ملاحظة « اندريه جيد » التى مؤداها أن وطن القصة هو الذى تبرز فيه النزعات الفردية ربما تفسر السبب فى ذلك ، كما تفسره أيضا بعض الدراسات الاجتماعية التى انتهت الى أن القصة الألمانية لم تلعب دورا حاسما فى الأدب الأوربى لأنها مثلت ـ بطريقة غير نقدية ـ مصالح الطبقة الوسطى ، ولا شك أن فرنسا من أكثر البلاد ولعا بنقد الذات وشغفا بالنزعة الفردية ، ولهذا فقد عبر الأدب الفرنسى فى كثير من الأحيان عن المشاعر الأوربية بأكملها ، كان « تولستوى » ينصح « جوركى » بأن يقرأ الواقعيين الفرنسيين ، وكان « هنرى جيمس » يقول انه لا يحترم من الانتاج المعاصر له الا أعمال الكتاب الفرنسيين ، وكثيرا ما كان « جورج مور » يؤكد لكتاب القصة الانجليز أن بوسعهم تعلم الكثير من « بلزاك » و « فلوبير » و « زولا » . وتقول احدى بطلات « جيمس » مثلا « عندما أقرأ قصة فانها عادة ما تكون قصة فرنسية ، اذ يبدو أننى أستطيع أن أعثر فيها على مزيد من الواقع والحياة مقابل ما أدفعه من ثمن »(١) .

ومن ناحية أخرى فان الأدب الفرنسى قد عنى بالفرد المنعزل بنفس القدر الذى اهتم فيه بالمجتمع كوحدة متكاملة وبمشكلة حفظ التوازن بينهما .

وقد اشترك علم النفس وعلم الاجتماع معا فيما بعد ـ عقب ظهورهما كعلمين حديثين ـ فى دعم التحاليل الأدبية ، بيد أنه من أعظم تقاليد الأدب الفرنسى أن النقد تعليق على الحياة ، وأنه اذا كان الأدب

---

(١) راجع كتاب « هارى ليفين » المشار اليه من قبل ص ٩٨ وما يليها .

والمجتمع قد ينفصلان أحيانا ــ فى بعض البلاد والعصور ــ فانهما كما كان يقــول « رينان » دائما يتداخــلان فى « بلدنا » ، ومن هنــا فان القصاص الفرنسى بطبيعته ناقــد اجتماعى ممتاز ، واذا كانت النظرية يمكن أن تستقل عن الممارسة فى بلاد أخرى ، مثل الفلسفة الميتافيزيقية فى ألمانيا ، والنزعــة التجريبية البحتة فى انجلترا ، فان الفلسفة الفرنسية فى ظــل ثنائية « ديكارت » المتعادلة بين الذات والموضوع قد أصرت على التمييز القاطع بينهما وحافظت بالتالى على التــوازن الدائم بين الواقع المــادى وعالم الأفكار ، ولهذا فان الواقعية فى التحليل الأخــير تكمن فى طبيعة التركيب التقليدى للفكر الفرنسى فى رأى هؤلاء النقاد ٠

* * *

بيد اننا لا ينبغى أن نغمط الآداب الأخرى التى لعبت دورا هاما فى نشأة الأدب الواقعى حقها ، لا باعتباره مذهبا متميزا تبلورت مبادئه فى القرن التاسع عشر كما رأينا ، وانما بخلق النموذج الواقعى فى القصة قبل أن تتحدد ملامحه فى النقــد ، وخاصة الأدب الاسبانى الذى يعترف كثير من النقاد الآن بدوره الرائد فى هذا الصدد ٠

فقد أدت التناقضات التى احتدمت فى المجتمع الاسبانى خلال القرنين السادس والسابع عشر الى نضج ملــكة السخرية الواعيــة لدى الأديب الاسبانى ، وبرزت هــذه السخرية فى اتجاهين رئيسيين كان لهما أبعــد الأثر فى اكتمال شكل القصة الأوربية فنيا من ناحية ، وتأصيل العــرق الواقعى فيها من ناحية أخرى ٠

أما الاتجاه الأول فقد تم من خلال قصص الشطار أو الصعاليك التى هزت التقاليد الأدبية الأوربية ، وقدمت نموذجا جديدا واقعيا للأدب هــو الصعلوك الخادم الذى ينتقل من سيد الى آخــر ويسخر بمثالية النبيل المفلس الكاذبة ومادية رجــل الدين الحريص المنــافق وجبروت الشحاذ الأعمى الغليظ الطبع ، وبهذا يجعل القصة لأول مرة وعاء للنقد الاجتماعى

الحار ، وقد أسهم الأدب العربى ممثلا فى جنس المقامات فى تطعيم وتغذية هذا النموذج الأدبى الاسبانى كما تثبت ذلك بعض الدراسات المقارنة(١) ٠ وبهجرة هذا النموذج من الأدب الاسبانى الى الفرنسى ابتداء من « جيل بلاس » و فيجارو » فان الصعلوك يزرع فى الأدب الأوربى كله النزعة الواقعية المباشرة العميقة ٠

أما الاتجاه الثانى الذى كان له فضل الريادة فى تأصيل الواقعية فقد مثلته قصة « سرفانتس » الخالدة « دون كيخوته » ٠ أو « دون كيشوت » كما نعرفها فى اللغة العربية نقلا عن اللغات الوسيطة ، وهى لم تكن ثورة على أدب الفروسية الخيالى المثالى فحسب ، وانما تعتبر أول قصة أوربية مكتملة الأصول من الوجهة الفنية ، وقد زودت الأدب العالمى بواحد من أعظم نماذجه وأعمقها تأثيرا ٠

* * *

وبينما خلد الرومانتيكيون شخصية « دون كيشوت » المثالية الناحلة الهزيلة المغرقة فى الوهم نجد الواقعيين يركزون بالذات على اصطدام هذا المثال بالواقع المادى المجسم فى خادمه البدين « سانشو بانثا » مما تتولد عنه شرارة المحاكاة التامة للحياة ٠ وقد برهنت الدراسات المقارنة أيضا على تأثير هذا النموذج فى رواد الواقعية الفرنسيين فى القرن التاسع عشر « ستندال » و « بلزاك » و « فلوبير » كما تكشف عن ذلك أعمالهم نفسها ابتداء من قصة « الأبيض والأسود » الى « مدام بوفارى » وكما اعترفوا هم بذلك(٢) ٠ ولا يقل تأثير « دون كيشوت » عن هذا فى الآداب الواقعية الأخرى ، ويكفى أن « ديستويفسكى » كان يعتبرها « آخر وأعظم تعبير عن الوجود الانسانى ٠٠ ، وأمر سخرية يمكن أن يتصورها الفكر

---

(١) لنا دراسة موسعة عن هذا الموضوع نرجو نشرها قريبا ان شاء الله ٠

(٢) انظر : Bardon, Maurice, Don Quichotte et le roman réalist francais, Revue de la Littérature Comparée, 1936, XVI, p. 63.
نقلا عن كتاب « هاري ليفين » المشار اليه ٠

الانسانى على الاطلاق » كما أن « فوكنر » فى الجانب الآخر كان يقول عنها « اننى أقرؤها كل عام مرة ، كما يفعل البعض مع الانجيل » ٠

* * *

... اذا كان هذا هو دور الأدباء الخلاقين فى الارهاص بالواقعية أولا ثم التبشير بها وتقديم نماذجها الأساسية ثانيا فماذا كان دور النقد فى الاعداد لها والدعوة اليها ؟

الواقع أن الاتجاه الاجتماعى فى النقد هو الأب الشرعى للنظرية الواقعية فى الأدب ، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجى وأيديولوجى هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك ، كما سندرسه فى حينه ٠

وبالرغم من أن هذا النقد الاجتماعى عموما تمتد جذوره الى عصر النهضة عندما شبت معركة القديم والحديث ، وتركت فيما صهرته من افكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بانتاجه الأدبى الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية والاجتماعية ، الا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلورت هذه الفكرة فى كلمة جامعة : « ان الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن الكلام هو التعبير عن الانسان » ٠

ولكن التطبيق النقدى لذلك بدأ بكتاب « مدام دى ستيل » « عن الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » الذى صدر فى الأعوام الأولى من القرن التاسع عشر ، وكان من نتيجة صراع الرومانتيكية ومحاولتها القضاء على المذهب الكلاسيكى ، تمجيدها للتقاليد القومية للبلاد المختلفة ، وأحيائها لعاداتها من خلال المفكر « هيبوليت تين » على رأس حركة ثالثة ترصد الأدب فى الدرجة الأولى من الوجهة الاجتماعية ٠

وتعتمد النظرية النقدية « لتين » على ممارسات الكتاب الواقعيين فى عصره ، كما أن أعمال هؤلاء كانت ذات طابع نقدى واضح ، ومن هنا

كان تين يقـول « ان البعـد بين القصـة والنقد أخذ يتلاشى فى العصر الحاضر » .

واعتراف تين بالقوى الاجتماعية الماثلة وراء الأدب تلاقى فى حينه مع ما قرره كبار الكتاب الواقعيين من التعبير عن هذه القوى فى أعمالهم الأدبية ، وبينما كان « سان بيف » يظهر تعاطفه الشديد فى رسم كثير من كتاب العصـور الأخرى ، ولا يخفى برودة وعـدم اكتراثه بمعاصريه ، ويبدى خيبـة أمله لأنه يعيش فى عصـر رومانتيكى كان « تين » يشارك الرواد الواقعيين فى تطلعاتهم ، فهو أول من اعترف « بستندال » كأستاذ ، وتلقى « فلوبير » كرفيق ، وعاش بالقـدر الكافى كى يعتبر « زولا » من تلامذته ، يقول « زولا » عنه « عندما يدرس « تين » « بلزاك » فانه يتناوله بنفس الطريقـة التى يتنـاول بهـا « بلزاك » بطـل قصتـه الشـهيرة « بير جراند »(١) ، وهنـا تكاد تتلاشى ـ كما ألمعنا من قبـل ـ المسافة الفاصلة بين النقد والقصة الواقعية .

ومنذ أن وضع « تين » أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب من الصعب على أى ناقد أن ينكر هـذه الصلـة مهمـا حاول التقليل من شأنها ، وقد قضى منهجه بصفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة الالهام والعبقرية عندما شرح جذورها الاجتماعيـة محتفظا منها بالقدر اليسير المتمثل فى « الموهبـة » لا أكثر ، وربمـا كان جازما أكثر مما تسمح به طبيعة موضوعه عندما أكد « أن البيئـة والظروف العامة للعادات وروح العصر هى العوامل التى تحدد نوع الأعمال الفنيـة فلا يبقى منها الا ما يتوافق مع هذه الظـروف »(٢) . مما يتصل مباشرة بنظرية « داروين » فى أصل الأنواع وبقاء الأصلح . غير أن مبادىء « تين » فى عمومها قد

---

(١) راجع المصدر السابق ص ١٧ .

(٢) انظـر : Taine, Hippolyte, Philosophie du art. Traduccion al Espanol. Mexico, 1963, p. 63.

لقيت قبولا عظيمـا في عصـره ، خاصـة لما كان يتميز به من عقلية « ديكارتيه » بالغة الوضوح والترتيب ذات طابع منطقى عذب أخاذ ٠

وقد عيب على نزعته القطعية هذه أنها تحتوى على لون من الحتمية الجبرية ، ولا شك أن فى هذا مبالغة شديدة ، اذ انه لم يكن يقصد بحال تقييد حرية الانسان او استبعاد ارادته ٠ على أن ما يعنينا الآن انما هو تصوره الفذ لطبيعة الفن اذ يقول « ان هدف العمل الفنى هو التعبير عن بعض الخواص الجوهرية البارزة للأشياء الواقعيـة ، وبالتالى التعبير عن بعض الأفكار الهامة الأشد وضوحا واكتمالا من هذه الأشياء نفسها ، ويصل الفنان الى هدفه هذا باستخدام مجموعة من الوحدات المترابطة ، معدلا من علاقاتها بطريقةمنهجية ، وفى فنون المحاكاة الثلاثة وهى النحت والرسم والشعر تنطبق هذه المجموعات على أشياء واقعية »(١) ٠

* * *

وغنى عن البيان أن كلمة الشعر فى المصطلح النقدى الغربى يقصد بها كل الأجناس الأدبية التى تعود عند « تين » الى محاكاة الواقع ، كما كانت عنـد « أرسطو » ، لكن باختيـار الخواص الجوهرية والتعبير عن الأفكار الهامة ، وفى هاتين الاضافتين تبرز أبوة « تين » لبعض مـلامح النظرية الواقعية عنـد أبرز فلاسفتها المعاصرين وهـو « لوكاتش » كما سنرى فيما بعـد ٠

وبالرغم من ذلك لم يعدم « تين » من يتهمه بانه كان مثاليا لا واقعيا، خاصة من جانب بعض الماركسيين الذين يصرون على نقد مكاسب الفكر الانسانى كلها لا فى أطارها التاريخى وانما من خـلال المنظور المـادى فحسـب(٢) ٠

---

(١) نفس المصـدر ، ص ٤٥ ٠

(٢) انظـر : Plakhenov, George, Essays in the History of Materialism, London, 1934, p. 235.

ويصدر « سارتر » عن وجهة نظره الوجودية فى تقييمه القاسى لجهود « تين » على أنها « محاولة غير مثمرة لتأسيس هيكل واقعى للميتافيزيقيا »(١) ٠

* * *

والحقيقة أن موقف « تين » هو نموذج لموقف كثير من الواقعيين فى عصره ، وان كان يجنح فى بعض الأحيان الى تناول المسائل الأدبية والفكرية كما لو كانت معادلات كيماوية ، خاصة فى مقدمته الشهيرة لتاريخ الأدب الانجليزى التى حدد فيها عوامل البيئة والوراثة ، ونشرها أولا فى صورة بحث مستقل ، وعندما وضعها مقدمة للكتاب المذكور فوجىء القارىء - الذى كان يتوقع للكتاب أن يكون تطبيقا حرفيا للنظرية - مفاجأة مدهشة ولطيفة فى آن واحد اذ وجد أن المؤلف قد عرض لكل كاتب فأوفاه حقه الفردى بحرية كاملة لا يمكن أن يكفى لتفسيرها اطار البيئة الصلب ، ففى حالة « شيكسبير » مثلا يقول بعد شرح العوامل المادية :

« انه ينبع كله من الداخل ، أريد أن أقول من داخل نفسه وعبقريته ، ولم يكن للظروف الخارجية الا حظ الاسهام الطفيف فى نموها »(٢) ٠

وبهذا نرى أن « تين » يتدارك عند التطبيق بعض المقولات العامة التى أخذت على اطلاقها حتى أنه يعترف بعامل العبقرية الحاسم فى بعض الأحوال كما رأينا ، وقد أسهم فى هذا الكتاب نفسه فى تأصيل المذهب الواقعى ، بالرغم من أنه يعطيه تسمية التقطها « زولا » بعد ذلك وهى « الطبيعية » ، وشرح بحماس ما كان « لستندال » من فضل فى نشأة هذا الاتجاه الجديد ، « فهو أول من يراعى العوامل الجوهرية ، أعنى القوميات والمناخات والأمزجة ، وبعبارة واحدة فانه يعالج المشاعر

---

(١) انظر : Sarter, Jean-Paul, L'Imagination, 1963, p. 27.

(٢) راجع : Taine, Littérature anglaise, II,164.

كما ينبغى أن تعـالج ، أى بطريقة عـالم طبيعى او فسيولوجى باقامـة التصنيفات وموازنة القـوى المختلفة »(١) ٠

* * *

ولعل أهم اعتراض جاد وجه الى نظرية « تين » فى البيئة والوراثة انها لم تستطع أن تميز بين شخصية وأخرى يخضعان لنفس المؤثرات ثم يختلف انتاجهما الأدبى بشكل بين ، كما انها لم تميز بين الشخصية والفن ممـا شجع البـاحثين على كتابة مجلدات كبرى يصـدق عليها وصف « برونتيير » من انهـا « معاجم زمنيـة لببليوجرافية ادبيـة » وحال دون الاعتراف بتطور الأجنـاس الأدبية . وعـاق رؤية التـاريخ الفنى للآثار نفسـهـا ٠

وعلى هذا فمبادئه العامة اللامعة قد وضعت الأساس لقواعد ثابتة من المألوف أن تتحجر لديها عقول الصف الثانى من الباحثين ، اذ اتجهت الدراسات الجامعية بعده الى التركيز على ظـروف وملابسات الانتاج الأدبى الى درجة أهمل معها تماما العمـل الأدبى نفسه ، حتى تحقق مـا تنبأ به « فلوبير » المتشائم من أن التاريخ سيمتص الأدب ، وذلك فى احدى رسائله الى « تورجنيف » التى يقول فيها : « ان ما يصدمنى من اصدقائى هؤلاء ــ سان بيف وتين ــ انهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفنى فى حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ، وبكلمة واحدة لجمالياته »(٢) ٠

ونستطيع أن نخلص من كل ما وجه الى هذه النظرية من نقد واضافة الى انها لا تفقد أصالتها كمنهج جدير بالبقاء ان أخذت فى اعتبارها أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا يقتصر تأثيرها على طرف واحد ، وانما هى علاقة متبادلة ، فليس الأدب مجرد صدى للتغييرات الاجتماعية ، وانما

---

(٢) انظر المصـدر السابق ص ٠ I, XLV

(١) راجع الكتاب المشار اليه من قبل : Levin, Harry, p. 22.

هو أيضا من أهم عوامل التأثير فى المجتمع ، وبوسع الناقد أن يقف عند الطرف الذى تقف فيه نظرية « تين » ولكن عليه أن يتم الدورة فيما بعد باتجاهين : أحدهما دراسة وظيفة الأدب وتأثيره على الواقع فى تفاعله الديناميكى مع المجتمع والثانى هو بحث عملية الابداع نفسها فى طابعها النفسى الاجتماعى ، وسنتعرض لذلك فى الفصل الخاص باجتماعية الأدب ·

ومهما اتهمت مدرسة « تين » بالقصور فى مبادئها فلا زالت تمارس تأثيرا عظيما فى النقد الأدبى ، وذلك بفضل تصورها الحيوى للفن على أنه تعبير جماعى عن المجتمع ، ويبدأ الخداع فى هذا التصور عندما توازى بين الفن والمجتمع ، وتربط بطريقة مباشرة بين الكتاب والموضوع ، وتعتبر أن أدب مرحلة ما انما هو رد كامل ومباشر ودقيق على هذه المرحلة · وهذا ما أطلق عليه بعض النقاد « خداع الأدب »(١) · لأن الأدب الواقعى اذا كان مجبرا بشكل أو بآخر على أن يقول الحق فهو نادرا ما يقول كل الحق ، وربما لم يلتزم أبدا بان لا يقول شيئا غير الحق ، ففى القصة لابد من اغفال بعض الأشياء وتعديل بعضها الآخر ، وتعود ضرورة الحذف أو الاغفال عموما اما الى قصور حرية التعبير الفنى واما الى درجة عمق واتساع التجربة الأدبية ، كما أنها قد تعود الى طبيعة المادة الأدبية ومقتضياتها الفنية ·

بيد أن المهم فى عملية البناء الأدبى للواقع هذه هو النظام الذى يعتبر محور رؤية العالم الواقعى ، لأنه كما يقول أحد النقاد الألمان(٢) · لا يمكن تكديس قدر كبير من الحقائق الجوهرية بغير تنظيم ، فملكة التنظيم خلاقة مثلها مثل ملكة العرض ، أو هما بالأحرى مظهران مختلفان لملكة واحدة ، وانطلاقا من حقيقة المظاهر المنعزلة التى لا تحصى تنبع حقيقة

---

(١) انظر : De Voto, Bernard, The Literary Fallacy, 1944, p. 43.

(٢) راجع : Hogo Von Hofmannsthal, Honoré de Balzac.

نقلا عن كتاب الواقعية الفرنسية لمؤلفه : Levin, Harry, p. 187.

العلاقات القائمة فيما بينها ، وبهذا يتخلق العالم ، فعندما تقرأ « جوته » مثلا تشعر أنك على عـــلاقة وثيقة وحميمة بالمجموع ، اذ أن هناك بناء منظما حتى وان عز ادراكه للوهلة الأولى على الحواس ، فهـــو الذى يضمن توجيه المتلقى ، ولتقرأ أى شىء كان ، قصة من أمهات الأدب ، أو أقصوصة صغيرة ، أو بعض التأملات الفلسفية أو الخيالية التى تتعمق أغوار النفس البشرية أو تحلل خبايا الموقف السياسى ، أو التى تهـدف لمجرد وصف مكتب أو محل تجارى ، فانك ستجد دائما هذه العلاقة التى تربطك بالمجموع وستشعر أن من حولك عالما منتظما فى كل متكامل ٠

وعندما نعود الى نشأة الواقعية لنتتبع مسارها وتطورها نلاحظ أن « زولا » قـــد أصاب عنـدما اعتبر الرومانتيكية هى المرحـلة الأولى للواقعية ولكنــه أخفق عندما تصور أن الطبيعية التىكان ينادى بها هى الشكل المتطور للواقعية الذى تنتهى اليه(١) ٠

ولو اعتبرنا ـ مثـل بعض النقـاد ـ أن الفن كان دائمـا انعكاسا للواقع بشكل ما لوجب علينـا أن نرى انعكاس الثورات دائما فى الأدب بطريقة مباشرة ، ولكن الحقيقة أن الواقعية نفسها ـ كما أسلفنا ـ كانت تاريخيـا حركـة جـديدة من القرن الماضى ، وقامت برصـد التغييرات الاجتماعية وتأثيرها على المؤسسات الفنية ، وأدت الى القضاء على كثير من المعتقدات الأدبيـة القديمة ، وابراز الوسائل الفنيـة الجـديدة ، كما أسرعت فى توجيه فن القصة على وجه الخصوص الى ارتياد آفاق جديدة مرنة ، الا اننا نصاب بخيبـة أمل لو انتظرنا من الواقعيـة بعد اكتشافها للحقائق الجديدة وتخلصها من الأساطير القديمة أن تصل الىهدف محدد، اذ أن هذا الهدف فى حقيقة الأمر متحرك من عصر الى آخر ٠

ويرى مؤرخـو الحركة الواقعيـة(٢) أن أولى مراحلها التى تسمى

---

(١) انظر : Zola, Roman expérimental, p. 60.

(٢) انظر : Lukacs, Georg, Significacion actual del realismo critico, Traduccion al Español. Mexico, 1974, p. 17.

عادة بالواقعية العظمى قـــد سادت فى فرنسا وانتشرت منها الى أوربا خـلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ثم أعقبتها حركة جزر بعد ثورة ١٨٤٨ خاصـة خـلال حكم « نابوليون الثالث » وبداية الجمهورية الثالثة ، ويبدو أن هذا الربط فيـه شىء من التعسف ومزاوجة الأحداث التاريخية بالحركات الأدبية بشكل مباشر غير دقيق ، لأن ازدهار الواقعية قد استمر خلال النصف الثانى من القرن الماضى كذلك ، وان كان التأويل الطبيعى لهـا يعد هبوطا فى مستواها وانخفاضا فى قوة حيويتهـا . ثم يرصدون الموجة الواقعيـة التالية على أساس فكرة أن الحاضر هو الذى يوضح الماضى فى الفترة التى وصلت فيها التنميـة الاقتصادية الغربية الى أوجها ، وهى الفترة الاستعمارية ، مما أدى بدوره الى ازدهار جديد للواقعيـة من خـلال ما يمكن أن يسمى بحركة التمرد الانسانيـة ضـد الاستعمار .

وكانت جذور هذه الحركة التى نشبت فى أوطان عديدة متنوعة الى اقصى مدى ، واتجاهاتها الخاصة بالأسلوب أشد تنوعا من ذلك ، ومن هنا نجدها تتسم بلون من التماسك الأيديولوجى الذى يدور حول التمرد الانسانى ، وتكفى الاشـارة الى بعض أعلامهـا الذين ينتمون الى آداب مختلفة مثل « أناتول فرانس » و« رومان رولاند » و« شو » و« توماس مان » لكى نرى بوضوح تلاقى اتجاهاتهم ، وليست الواقعيـة الغربية اليوم فى موجتها الثالثة سوى امتداد لهـذا التمرد من وجهة النظر الاجتماعيـة الموضوعية مما يؤكده بصفة قاطعة استمرار تأثير زعماء التمرد هذا على اتجاهات المرحلة الأخيرة .

وقبـل أن نستطرد فى تناول مظاهر تطـور الواقعيـة الى تيارين أساسيين يلتقيان أحيانا وينفصلان أحيانا أخرى ، وهما الواقعية الغربية والواقعية الاشتراكية يجدر بنا أن نحلل بايجاز مفهوم الواقع الذى يشتق

منه اسم الواقعية والام يشير ، لنصل من ذلك الى دراسة امكانية التوصل الى مفهوم موحد للواقعية ان كان من الميسور ذلك ٠

* * *

يلاحظ أن كلمة الواقع ــ مثلها فى ذلك مثل كلمة الحقيقة او الطبيعة أو الحيـاة ــ مشحونة بمعان كثيرة ، سواء على المستـوى الفلسفى أو الاستعمـال العادى ٠ ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون فى الماضى كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع ، حتى عندما نتحدث عن واقع أسمى أو واقع الجوهريات أو واقع الأحلام والرموز ٠

وقـد كان العالم النفسى الكبير « يانج » يؤكد أن اللاشعور يعادل فى واقعيته العالم الخارجى ويقول أن هناك حقيقة علمية أثبتتها التجربة وهى أن محتويات اللاشعور المتصلة بوجوه النشاط المختلفة للوعى تتسم بنفس الصفات الواقعية التى تميز حقائق العالم الخارجى ، وذلك بفضل الحاحها وتواجدها الدائم ، مهما بدا هذا غريبا على العقلية المتجهة الى الخارج ، ويشهد تاريخ النفس البشرية على حقيقـة كلا الواقعين ، فمن الحمق الذى لا مبـرر له عنـد « يانج » محاولة اعتبـار أحـدهما تابعا للآخر(١) ٠ وسنرى فيما بعد أن لهذه الأسسنتائجها وامتداداتها عندما ندرس من ناحية محاولات تفسير تاريخ الأدب العالمى كله فى ظل مفهـوم الواقعية الموسع ، وعندما نرى من ناحية أخـــرى تيارا كاملا للواقعية المعاصرة يتكىء على اللاشعور الجماعى المتمثل فى السحر والأحلام ٠

من هنا لا يمكن لأى تعريف سريع قاطع للواقعية أن يلملم جميـع أطرافها ، ولهذا لابـــد من ملاحظة السياق الذى ترد فيه ، يقول « كارل مانهايم » : « ان الواقعية تعنى أشياء مختلفة فى سياقات مختلفة »(٢) ٠

---

(١) انظر : Jung, C., "Psychologische Typen", Traduccion, Buenos Aires 1972, p. 227.

(١) راجع : Mannheim, Karl, "Ideology and Utopia", p. 228.

ويشير « بينديتو كروتشيه » الى أن مصطلح الواقعية بينما يستخدمه بعض النقاد لامتداح عمل ما يستخدمه آخرون كنقد واستهجان له ، وأن ما كان غذاء عند « زولا » تحول الى سم عند « برونتيير »(١) .

ونتيجة لذلك يخلص بعض النقاد المحدثين الى أن كل قصة انما هي واقعية في بعض ظواهرها وغير واقعية في بعضها الآخر ، ويجب على النقد أن يقتصر على تقييم نسبة الواقعية في كل عمل بمقارنة ما أجهد الكاتب نفسه في عرضه بما يمكن أن نراه بالفعل قد تحقق في هذا العرض(٢) ، غير أن هذا المعيار النسبي سيكتسب كثيرا من الموضوعية والدقة عندما ندعمه بالأسس الجمالية للواقعية .

---

(١) انظر : Croce, Bendetto, "Estitica", Traduccion, Madrid, 1970, p. 132.

(٢) نقلا عن المصدر الذى سبقت الاشارة اليه لمؤلفه . Levin, Harry.

الرؤية الغربية للواقعيــة النقدية

لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عفـوا ولا اعتباطا ، وانما جـاء محصلة ناضجة لاعادة تقييم الاتجاه الواقعى واثرائه بحصاد التجربة الفكرية الحديثة ، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربيـة من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية اخرى ، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية ·

وكان الفلاسفة ــ ايضا ــ هـم أول من ميز بين الواقعية البسيطة والواقعية النقـدية ، على أساس أن الأولى تتقبل الأشياء على عـلاتها وعواهنها كما تبدو لنـا فى الظاهر دون أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجى والواقع الحقيقى · فى حـــين أن الانسان ــ حتى فى تجاربه اليومية ــ لم يلبث أن أدرك خداع الحواس ، فالأشياء البعيدة تبدو أصغر من حجمها الحقيقى ، وقضبان السكك الحديدية مثلا تلتقى على مــدى النظر بينمـا هى فى الواقــع متوازية أبـــدا ، مما أدى الى بروز نظرية الظواهر فى المعرفة ، وانتهى الى وجوب تناول الواقع بالنقـد والتحليل قبل التسليم به ·

ثم طبق نفس هــذا المنهج على بقية المعـارف الانسانية لتفادى التقبل الساذج للأشياء دون معرفة الشروط والملابسات المحيطة بها ودون الادراك الكافى لظروف هذا التقبل نفسه · فصفة النقدية للواقعية ــ بهذا المفهوم الفلسفى ــ تجعلهـا أقرب الى تمثيل الحيـاة وأعمق وعيابها ، وأبعد عن حالة الادراك العفـوى الذى يتم للوهلة الأولى اذ لابـــد بعـد ذلك من اخضاعه للنقد والتمحيص حتى يستوى فى شكل ناضج من أشكال المعرفة الواقعية الحقـــة(١) ·

(٢) انظر : Messer, Augusto "El Realismo Critico" Traduccion del Aleman, Madrid, 1927, p. 25.

بالاضافة الى هذا البعد الفلسفى لنقدية الواقعية هناك بعد آخـــر ذو طابع أدبى اجتماعى فى نفس الوقت ، وهـــو يتصل برؤية الفنان فى العالم الغربى للواقع ، اذ أن الخاصية المشتركة بين جميع الفنانين وكبار الكتاب فى العالم الرأسمالى ـ كما يقول المفكر التقدمى « ارنست فيشر » هي عجزهم عن قبول الواقع الاجتماعى المحيط بهم والتسليم به .

وبالرغم من أن كل النظم الاجتماعية كانت لهـا أصواتها المعـبرة عنها فى الفن ـ والمتمردة عليها والتى تدينها أيضا ـ الا اننا نجد أنه فى ظل الرأسمالية فحسب اتخذ كل فن رفيع موقف المعارضة والنقد والتمرد ، وأصبح اغتراب الانسان عن نفسه وبيئته شديد الوطأة فى ظل هذا النظام، حيث تحولت جميع ثروات الأرض الى سلع ، وطغت النزعة النفعية البحتة والاتجـار بكل شىء فى العالم ، مما أثار اشمئزاز جميـع ذوى المواهب الخلاقة الى درجة أنهم أصبحوا يرفضون كل هـذه الأوضاع بعنف(١) ، وبهذا اصطبغ تمثيلهم للواقع بصبغة أساسية نقدية وابتعد عن تكريسه وتـبريره .

واذا التمسنا لدى النقـاد الغربيين التقليديين تحـديدا نظريا لعالم الواقعية وجدنا قصورا بينا فى تصورهم لها ، ومحاولة دائبة لحصرها فى اطار زمنى لا تتعداه ، ومع ذلك فلا يمكننا ادراك أبعاد الرؤية الغربية للواقعية بدون أن نقف عند تلك التحديدات النظرية ونشير الى وجـــوه الضعف فيها التى ربما كانت تعود فى أساسها الى الصراع الأيديولوجى للعالم المعاصر منقولا الى المستوى الجمالى .

والتعريف الذى يقدمه كبار هؤلاء النقاد للواقعية على أنها « التمثيل

---

(١) انظر : Fischer, Ernist, "The necessity of art". Traduccion al Español, Barcelona, 1973, p. 121.

وتجـدر الاشارة الى الترجمة العربية لهـذا الكتاب التى قام بها اسعد حليم ونشرت فى مصر عام ١٩٧١ .

الموضوعى للواقـع الاجتماعى المعاصر »(١) ، يخـلو من الاشارة الى العنصر النقدى الذى يعد لب الواقعية الحديثة ، ويكتفى بمجرد وضعها فى اطار تاريخى مقابل للرومانتيكية ، ثم يفصلون القول فى وجوه هذا التقابل طبقا لمنظورهم الخاص ، فالواقعية ترفض الاغـراق فى الخيـال والاسراف فى أوهامه المجنحة ، وترفض فى ـ رأيهم ـ المجازية والرمزية، والأسلوب المصفى الرفيع الذى ينتهى الى التجريد والتهويم أو يصب فى مجرد حلى لفظية منمقة . ومعنى هذا أن الواقعية لا تهتم بالأساطير ولا تحفل بعالم الأحلام ـ وسنرى أن هـذا غير صحيح على إطلاقه ـ كما ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ، ولا ترحب بالعجائب . كل ذلك لأن الواقع كان يتم تصويره فى هذا العصر الذى نبتت فيه الواقعية على أنه عالم العلم فى القرن التاسع عشر ، وهو عالم يعتمد على مبـدأ السبب والنتيجة ، عالم خال من المعجزات من كل ما يرتبط بما وراء الحس حتى ولو استطاع الفرد فيه ان يحتفظ بعقيدته الدينية .

واذا كانت الواقعية عند هؤلاء ترفض مسبقا كل تلك العناصر التى لا حيـاة للشعر بدونها فهى تدخل لأول مـرة فى حسابها عناصر أخرى سلبيـة مثل الأشيـاء القبيحـة والمؤذية والصغائر التى تجعلهـا ميدانا مشروعا للفن ، وتفتح باب الأدب للجنس والموت وقد كانا من الموضوعات المحرمة فيه .

* * *

ولاشك أن هـذا التصور المرحلى للواقعيـة هو المسئول عن سوء فهمها لدينـا فى العالم العربى ، وما تتهم به عادة لدى بعض كبرائنا من تشاؤم فى رؤية الحياة وتركيز على وجوه القبح فيها ، وهو اتهام لازال يردده بعض النقاد الذى وقفوا عند تعرفهم عليها وتقديمهم لها ازاء واقعية

---

(١) راجع : Wellek, Rene, "Conceptos de critica Literaria" Trad. P. 189.

القرن التاسع عشر ـ لا كما أولها الفلاسفة المحدثون ـ وانما كما دمغتها الدراسات التقليدية التى أغفلت مراحل تطورها التالية ، وتجاهلت حقيقة هامة وهى أن عمليــة بعث الواقعية العظمى لم تنفرد بهـا الاشتراكية ـ وليست أحق بهـا ـ فى اطارها المذهبى الملتزم ، بل قام كبـار الكتـاب المبدعين فى الغرب بدور رئيسى فى الاستقاء من نبعها والاحتفاظ بعرقها الأساسى مع أثرائها بخلاصة تجاربهم الفنيـة والحيوية ، ومن هنا فان تقاليـد « الواقعيـة النقدية » لم تنقطع ولم تتوار من الأفق وان اختلفت الوجوه والتسميات .

ونمضى مع هؤلاء النقاد المحافظين فى تصورهم للواقعية فنجد أنهم يعمدون الى تجسيم مشاكلها النظرية وابراز تناقضاتها التى لا تقبل فى ظنهم الحل أو التجاوز ، فبدلا من تناول مشكلة «الالتزام» فيها ـ باستخدام هذا المصطلح الأدبى الذى أصبح من الأدوات التى لا غنى عنها فى النقد الحديث ـ يطلقون عليه « النزعة التعليمية » .

يقول مؤرخ النقد الغربى العجوز « رينيه ويليك »(١) أنه طبقا لتعريف الواقعية فانها تحمل فى ثناياها نزعة تعليميــة ، وبالرغم من أن التمثيل الكامل الأمين للواقع يستبعد نظريا أى هــدف دعائى أو اجتماعى الا أن هــذا التناقض ـ فى زعمه ـ يعتبر مشكلة الواقعيــة الكبرى من الوجهة النظرية ، اذا اقتصرنا على ملاحظة تاريخ الأدب أدركنا أن مجرد التغيير الى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر يعنى تقــديم درس انسانى ، وأن النقد الاجتماعى يعنى دعوة للاصلاح ورفضا للمجتمع الموصوف ، فهناك توتر دائم بين الوصف والتقييم وبين الصــدق والتعليم ، ويتجلى هــذا التناقض ـ فى رأية ـ من خلال « المصطلح الروسى » للواقعية الاشتراكية، اذ أنه على الكاتب أن يصف المجتمع كما هــو ، وفى نفس الوقت لابــد له من أن يصفه كما ينبغى أن يكون .

---

(١) راجع المصدر السابق ص ١٨٣ .

ولاشك أن الواقعية الاشتراكية لم تعد مجرد مصطلح روسى وانما دخلت تاريخ الأدب العالمى وأصبحت ملكا وتراثا للجميع ، ولكنه الصراع الفكرى الذى يجعل الناقد الكبير يناصب الواقعية العداء وهو يرمى الى حرب الاشتراكية ، ويدينها كمذهب أدبى آفل فلا يجد اكبر مثالبها سوى انها نقد الحياة ، وهى وظيفة الأدب والفكر الأساسية ٠

أما التناقض الذى يشير اليـه فقـد تـكفلت الدراسات الجماليـة للواقعيــة بحله من خـلال مفهوم النموذج ومنظور المستقبـل كما سيأتى فيما بعد ٠

• • •

وهكذا نجد أن هذا التيار النقدى يحكم على الواقعية الغربية بالموت لأن الواقعية الاشتراكية تولدت جزئيا منها ، واحتضنت جملة من مبادئها ، فيعتبرها مذهب مرحلة مضت فى تاريخ الفـــكر الانسانى وعفى عليها الزمن ، ويبسط نفس المؤلف وجهة نظره هذه فيقول ما فحواه : اننا لا نعد الواقعية هى المنهج الوحيد ولا الأخير فى الفن ، بل اننا نؤكد انه مجــرد منهج ، مجرد مذهب كبير له وجـــوه قصوره وعيوبه ، كما أن له مبادئه الخاصة ٠ وبالرغم ممــا تعلنه الواقعية من النفاذ المبـاشر فى الحيـاة والواقع الا أن لها من الوجهة العمليـة مبادئها الثابتة وحيلها المصطنعة واستبعاداتها المسبقة ، فالمسرح فى ظلال الواقعية مثلا لم يعن الا مجرد تفادى بعض الأشياء التى لا يحتمل وقوعها فى الحيل المسرحية القـديمة والاعتماد عـــلى محض الصـدفة واسـتراق السـمع من خـلف الأبواب والتناقضات المفتعلة ، وما عدا ذلك فانه يمكن مقارنة مسرح ابسن بمسرح راسين مثلا(١) ٠

ومن يتأمل هــذه العبارات يدرك تهافتها دون عناء ، فالواقعية أولا

(١) انظر : Wellek, Rene, Conceptos de critica literaria, Traduccion, p. 190.

لم تتكىء على المسرح كجنس أدبى مفضــل لتطبيق مبادئها ، بــل قامت نظريتها أساسا على استخدام القصة كوعاء أصلح وأعمق وأكثر احتواء لمضمونها ، على أنها لم ترفض المسرح ، بل على عكس من ذلك ترشحت فيه جملة من أفكارها ومستحدثاتها وان كان هذا قد تم فى مرحلة متأخرة وتبلور عند واحد من زعمائها الكبار وهو « برتولد بريشت » فى نظريته عن المسرح الملحمى التى لم يعارض بهــا أصـــول المسرح الرومانتيكى فسحب ، وانما عارض نظرية أرسطو نفسهــا ووضع فى لوحته المقارنة الشهيرة نقائض أو بدائــل المذهب الكلاسيكى فى المسرح ، وحتى ابسن نفسه الذى يستشهد به الناقد تجاوز فى واقعيته جميع المظاهر السطحية التى يشير اليها ، مما جعل له تأثيرا عميقا ـ لا على تطور الأدب الغربى المعاصر فحسب ـ وانما على تطور الحياة الاجتماعيةنفسها حتى قيــل أن « نورا » بطلة مسرحيته « بيت الدميــة » عندما صفقت خلفهــا الباب وهى تهجر منزل الزوجيــة التعس هزت بذلك دعائم التقاليــد العائليــة ورسمت للمرأة المعاصرة طريق التحرر وتحقيق الذات الذى سلكتــه بعد ذلك ٠ وعلى أية حال فان طبيعة المشاكل الاجتماعية التى عالجها « ابسن » فى مسرحه مثــل « عدو الشعب» و بيت الدميــة » ومنهجه الواقعى فى تمثيل الحياة المكثف ، بل وشاعريته الملحمية التى لا تضاهى فى مسرحية « بيير جينيت » كل هـــذا يضعــه فى اطــار يختلف جوهريا عن مسرح « راسين » وغيره من الكلاسيكيين ٠

ونعود الى ممثلى هـــذا التيار النقدى لنجدهم يجددون بصراحة موقفهم من الواقعيــة باعتبــارها مصطلح فتــرة محــددة ، زاعمين أن الرومانتيكيــة كانت تحمل فى طياتهــا بذور موتها ، فتولد شعور عام فى مختلف البلاد بضرورة انتهائهــا . وذلك لبروز عهــد جديد مهتم بالواقع والعالم الذى نعيش فيــه . وأنه « بنفس الطريقة يمكننا أن نقــدم الوثائق الدالة على أنه فى نهــاية القرن الماضى ـ ومنــذ عام ١٨٩٠ على وجــه التحديد أدرك الأدباء أن الواقعيــة والطبيعية قد حانت نهايتها، وأنه قد

أخذ يحل محلها فن جديد قد يسمى بالرمزية أو الرومانتيكية الجديدة أو غير ذلك من الأسماء »(١) ٠

والحقيقة الهامة التى يتجاهلونها عندما يعمدون الى تحرير شهادة وفاة مؤرخة بهذه الطريقة هى أنها لا تصدق سوى على مرحلة من مراحل الواقعيـة المتعـددة ، والا فـكيف يغفلون الأوضاع الأدبيـة فى بلادهم نفسهـا ؟ وأية تسمية تصدق على اثنين من كبار القصاصين الأمريكيين وهمـا « فوكنـر » و « همنجـواى » ان لم تكن الواقعيـة ؟ وأين نضع « أرثر ميلر » ان نزعناه من اطار الواقعية الحديثة ٠

وباستثناء الحركات الطليعيـة التى تجاوزت العناصر الواقعيـة الحرفية بعد أن تمثلتها وامتصت كل مقوماتها وتركتها كخلفية ثابتة لها فان جسم الأدب العالمى كله لا يمكن أن يتسع له ويجارى حيويته ــ دون أن يعوق حركته ــ سوى الثوب الواقعى الذى قد تختلف أطواله ومقاساته وأشكاله وألوانه ، ولكنه يظل مع كل ذلك ــ أو بفضل ذلك ــ أصلح الثياب وأقدرها على تشكيل هذا الجسم ٠

* * *

بيد أنهم يضربون على الوتر الحساس عندما يرون أن نقطة ضعف الواقعيـة لا تكمن فى تصلب مبادئها واستبعاداتها بقـدر ما تتمثل فى الاحتمـال الراجح بأن تتلاشى فيهـا الحدود المميزة بين الفن من ناحية والاعلام الهادف من ناحية أخرى ٠ « فعندما يحاول القصاص أن يكون اجتماعيا او دعائيا فلن ينتج سوى ادب ردىء يختلط فيه الابداع ويضيع بين قصاصات التحقيقات الصحفية الوثيقية ، ومن هنـــا نرى نزعـة الواقعية لأن تتحول الى مجـرد تيار صحفى دعائى عند كتاب الدرجـة الثانية من غير الموهوبين ، مهما ادعوا من الوصف العلمى الموثق ، أمـا

---

(١) نفس المصـدر ٠ ص ١٨٢ ٠

لدى كبار الكتـاب من أمثـال « بلزاك » و « ديكنز » و « ديستويفسكى » و « تولستوى » و « هنرى » جيمس » و « ابسن » ـ وحتى « زولا » ـ فاننا نجدهم دائما يذهبون الى أبعـد ممـا تقتضيه النظرية لخلق عـالم من الخيال ، فنظرية الواقعية ليست فى نهاية الأمر الا مجموعة من المبـادىء الجمالية السيئة الرديئة ، لأن كل فن انما هو خلق وابداع عالم من الوهم والصيغ الرمزية »(١) ٠

واذا كان هذا يصدق من بعض الوجوه على انتاج فترة محددة من الأدب السوفيتى فى عهد ستالين فان ذلك لا يعود الى عقم الواقعية كمذهب أو منهج أدبى ، وانما الى كثير من العوامل التى أدانها عـديد من فلاسفتها أنفسهم ، كما سنتناول ذلك فيما بعد ٠ ويكفى أن نشير الآن الى أن النظرية الواقعية مازالت فلسفيا فى طـور التكوين وبـدون كتابات « لوكاتش » الشامخة التى لا يمكن أن تكون « جملة من المبادىء الجمالية الرديئة » لأنها أقوى وأعظم ما كتب فى منتصف القـرن العشرين لا نجد تحديدات نظرية كافية لها ، أما من ناحية تمثلها فى خلق أدبى فهى دائمة التجدد والحيوية عظيمة القدرة على أبداع عوالم من الخيال الحقيقى والصيغ الرمزية الفنية ٠

والواقع أن هذا الموقف العدائى من الواقعية ـ حتى واقعية القرن التاسع عشر ـ منظور فيه دائما الى الحرب الايديولوجية بين الشـرق والغرب ، ولا يمثل على الاطلاق الرؤية الغربية للواقعية التى اصطلح على تسميتها بالنقدية تمييزا لهـا من الواقعية الاشتراكية ، فبالاضافة الى استمرار التيار الابداعى الواقعى هناك كثير من النقاد التقدميين الذين درسوا الواقعية فى منابعها الاولى منذ أن كانت امتدادا لتمرد الفـرد الرومانتيـكى المنعـزل ، وأمشاجا غـريبة من الاستنكار الارستقراطى والشعبى معا للقيم البرجوازية العاتية ، الى أن تحول هذا الاحتجاج

---

(١) المصـدر السابق ص ١٩١ ٠

الرومانتيكى ضد المجتمع البرجوازى بالتدريج الى نقد عميق لقيمه ، وعلى هذا فلم يكن هناك تناقض حاد فى بداية الآمر بين الاتجاهين ، حتى أمكن القول بأن الرومانتيكية كانت مرحلة أولية للواقعية النقدية ، اذ لم يكن هناك تغيير جوهرى فى الموقف ، بل فى المنهج فحسب الذى أصبح أشد برودا وأكثر موضوعية ٠ والدليل على التواصل التاريخى أن أهم أعمال « بيرون » الرومانتيكية مثلا « دون جوان » خليط من الاحتجاج الرومانتيكى والنقد الاجتماعى الواقعى ، فليست من ابداع شاعر يحدث نفسه ، بل ان البطل يصطدم بالفعل بالبطل المضاد ويدخل فى صراع مع الواقع الاجتماعى ، ويعبر فى مغامراته عن نقد حى لعالم التفاهة والنفاق المحيط به ٠

وكان « بلزاك » و « ستندال » اقل استعدادا من « بيرون » للتوافق مع العالم البرجوازى الذى أعقب الثورة ، أو للمصالحة مع الدولة التى كان يحكمها الارستقراطيون ورجال المال والدين ٠ واذا كان « بلزاك » قد انتهى أحيانا الى تقبل انصار المجتمع الرأسمالى البرجوازى الا انه ظل أمينا فى موقفه من احتقار ممثليه النموذجيين(١) ٠ كما كانت أحكام « ستندال » عن واقع عصره الاجتماعى فيما بعد الثورة أكثر دقة من أحكام معاصريه من الرومانتيكيين الذين لا ينظرون الا الى الماضى ، وذلك لا يعود الى انه كان أعظم موهبة فحسب ، وانما لآنه استطاع أن يختار نقطة رصد تتيحله رؤية أبعد وأوضح ، علىأنه منالمؤكد أن «ستندال» نفسه ــ وهو أكبر كاتب تقدمى فى عصره ــ لم يستطع أنيعرض موضوعيا فى أعماله التطور الشامل للواقع ، ولجأ فى بعض الآحيان ــ على وعى تام ــ الى الذاتية مما جعل بعض النقاد يستخلص من ذلك أن أقصى ما نستطيع أن ننتظره من نقطة الرصد التى يتخذها الفنان أن تتطابق ــ ولو جزئيا ــ مع تطور الواقع الاجتماعى(٢) ٠

---

(١) انظر الطبعة المشار اليها من « ضرورة الفن » لأرنست فيشر ، ص ١٧٤ ٠

(٢) المصدر السابق ، ص ١٣٢ ٠

ومن المفارقات الطريفة أن عبارة « الواقعية النقدية » التى تميز الآن الواقعية الغربية من الاشتراكية كانت واسعة الانتشار فى الأدب الروسى ، وتطلق على التيار الواقعى الذى شغل النصف الثانى من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وهى تسمية تراعى ـ كما ألمحنا من قبل ـ ما يعتبر وظيفة الفن القصصى كأداة لنقد النظام الاجتماعى الذى كان قائما حينئذ فى روسيا · على أن بعض الكتاب كان يفضل تسمية واقعية « بوشكين » بالواقعية الفنية لتحديد مدى صلتها بالواقع الاجتماعى ، ولم يكن هو الكاتب الروسى الوحيد الذى تتميز الواقعية عنده بصبغة خاصة ، بل ان كبار الكتاب الروس كان لكل منهم واقعيته · فلو أخذنا فى الاعتبار شخصيات مثل « جوجول » و « تورجنيف » و « تولستوى » و « ديستويفسكى » و « تشيخوف » لأدركنا صعوبة جمعهم فى اطار واحد ، اللهم الا على أساس التسامح الشديد ، والاعتداد فحسب بالعنصر الجوهرى وهو الانطلاق من الواقع وانعكاسه فى الأدب مع اختلاف كل واحد عمن سواه فى كيفية هذا الانعكاس وفى العناصر الأخرى التى تضاف اليه من سيكولوجية أو دينية أو غيرها . هذا مع أن دارسى الأدب والنقد الروسيين يسلمون عادة بان تأثير الحركة الأدبية الفرنسية وما أثارته من مشاكل قد ترك بصمات لا تخطىء على وجه الحياة الأدبية هناك(١) ·

* * *

ولاستكمال صورة الواقعية النقدية الغربية يجدر بنا أن نستعرض آراء بعض المفكرين الاشتراكيين حولها حتى تتضح لنا معالمها من خلال الظلال التى يحرصون على ابرازها . كما أننا عند عرض الواقعية الاشتراكية سوف لا ندخر جهدا فى تقييمها من وجهة النظر

---

(١) انظر Lo Gatto, Ettore, La literatura ruso sovietica, Buenos Aires, 1973, p. 86.

الغربية ، وبهذا نستطيع أن تكون فكرة نقدية موضوعية أقــرب ما تكون الى الصواب وأبعد عن الحماس المذهبى الذى كثيرا ما ينزلق الى الشطط والتحيز ٠ ولعل الكاتب الحجة فى هذا الصدد ــ ان لم يــكن أكبر ناقــد أدبى فلسفى فى العصر الحديث ــ هو « جورج لوكاتش »(١) الذى لم يكن على وفاق دائم مع الخط السوفيتى الرسمى ، بل عرف دائما بتحــرره الفكرى الخصب ٠ وقد أوجـــز « لوكاتش » المظاهر الأساسية لسلبية الواقعية الغربية ابتداء من منتصف القرن الماضى فيما يلى : ــ

أولا : اختفاء حركة التطور الاجتماعى الدرامية الملحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المحرومة من العلاقات الغنية والتى تقتصر على الملامح العامة الباهتة ، مما يصيغها فى اطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة ٠

ثانيــا : اخـــذت العــلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشــخاص ــ وأساسها الاجتماعى الذى يجهلونه هم انفسهم ، وحتى أعمالهم وأفكارهم ومشاعرهم، أخذ كل هذا فى التناقص التدريجى بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقه ، مما حدا بالكتاب الى سلوك أحد طريقين : ــ اما أبراز هذا الفقر فى الحياة بسخرية ممرورة ، واما الى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والانسانية يتمثل فى رموز ميتة أو مبالغ فيهــا بطريقة غنائية ٠

ثالثــا : ــ وهذا وثيق الارتباط بما سبق ــ أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلى واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذى كان مخصصا عنــد التصميم الفنى المتوازن لعــالم الواقع الاجتماعى الجوهرية ، وللتغييرات الديناميكية الفعالة التى كانت تحمل رسالتها الشخصية الانسانية المصورة(٢) ٠

---

(١) انظر تعريفا موجزا بشخصيته واعمالــه بمناسبة وفاته للاستاذ سمير كرم مجلــة الطليعة عــدد يونيــو عــام ١٩٧١ ٠

(٢) انظر : Lukacs, Georg, Ensayos sobre realismo, Traduccion Al Español, Madrid, 1967, p. 185.

وطبقا لتحليل الكاتب المذكور فان العالم البرجوازى فى أوربا الغربية قد فقد لمدة طويلة عرق البطولة والمبادرة والاستقلالية ، حتى أن كبار الكتاب الذين حاولوا اعطاء رؤيتهم الشعرية للعالم مفعمة بروح المعارضة لم يستطيعوا أن يصفوا الا تفاهة الدائرة اليومية المحيطة بهم فى بيئتهم الاجتماعية ، لأن الواقع الذى كانوا يعكسونه شعريا كان مدينا بضيق الأفق الطبيعى ، وعندما كانوا يودون الارتقاء على هذا المستوى من الواقع ، مدفوعين بطموحهم الحى الى العظمة ، لا يجدون أمامهم مادة الحياة التى يستطيعون بالتركيز الشعرى أن يرتفعوا بها الى مستويات عليا دون أن يتخلوا عن أمانتهم للواقع ، فاذا حاولوا خلق نماذج عظيمة وقعوا فى صور فارغة مجردة أو مثالية أو رومانتيكية بأسوأ معانى الكلمة(١) .

أما فى روسيا واسكندينافيا فان التطور الرأسمالى قد بدأ متأخرا بكثير عن أوربا الغربية . لهذا فان انتصار الأدبين الروسى والاسكنديناڤى ارتبط ارتباطا عميقا بحقيقة أساسية وهى أن الجمهور أدرك انهيار الواقعية الأوربية العتيقة وأحس بضرورة قيام فن واقعى جديد على مستوى العصر ، ففى هذه الفترة كان المسرح مثلا قد تدهور واقتصر على عرض العادات والتقاليد ، فشرع « ابسن » فى بناء أحداث مكثفة صارمة ، وبعد أن كان الحوار يفقد كل يوم التوتر الدرامى ويصبح مجرد خطب يومية جوفاء أخذ يكتب حوارا تكشف كل جملة فيه عن مظهر جديد للشخصية وتخطو بالحدث الى الأمام ، حوار يعتبر ـ بالرغم من انه ليس نسخة فارغة من الحياة اليومية ـ واقعيا بأعمق مدلول الكلمة ، لهذا فان أمل الطليعة الأدبية الأوربية تعلق بروسيا حيث ذاع صيت « تولستوى » واسكنديناڤيا حيث أخذ ينبع تيار كلاسيكى حقيقى يمثل فترة ازدهار واقعى جديد وأصبح « ابسن » و « تولستوى » هما الوريثان

---

(١) نفس المصدر ص ١٣٥ .

الحقيقيان للواقعية العظيمة(١) .

بيد أنه من الناحية الموضوعية نجد أن مبدا الواقعية عند « تولستوى » اذا كان يعنى استمرار الحركة الواقعية العظيمة فانه من الوجهة الشخصية قد ولد عنده عفويا من الممارسة الفنية ومن موقفه ازاء مشاكل عصره الكبيرة ، خاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الاقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف ، واذا كان أسلوبه قد تأثر فى مرحلة تكوينه بدراسته للواقعيين السابقين عليه فان من الخطأ أن نرجع جميع حلوله الفنية اليهم ، اذ أنه قام بتنمية التقاليد الواقعية القديمة بطريقة اصيلة ومناسبة لعصره ، لا من ناحية المحتوى فقط وانما من الناحية الفنية كذلك . لهذا توجد سمات مشتركة كثيرة بين طريقته الفنية وطريقة معاصريه الأوربيين ، ولكن الشىء الهام الذى يلفت النظر فى هذا التوافق هو أن الملامح الفنية التى كانت فى أوربا من دلائل انهيار الواقعية القديمة والتى عجلت بتدهور الصيغ الأدبية فى القصة والمسرح نظرا للأسس التى قامت عليها أصبحت عند «تولسوى» أشكالا تعنى نموا فريدا لتقاليد الواقعية وتتويجا مباشرا لها فى الأدب العالمى(٢) . على أنه بمرور الزمن تطورت كل وسائله الفنية الخارجية والداخلية الحميمة ، فقد اعتمد على تطورات مختلفة للعالم ثم لم يلبث أن تخلى عنها ، لكن قدرته على عرض الوطنين : وطن الملاك الاقطاعيين ووطن الفلاحين ظلت دائما هى نقطة الارتكاز فى جميع أعماله ، وحسبنا أن نتعرف على هذه المشكلة الوصفية الجوهرية كى ندرك مدى تآلف أعماله ، ومدى التناقض الواضح بينه وبين كتاب أوربا الواقعيين فى عصره ، وقد كان ـ كبقية كبار الأدباء الشرفاء ـ يبتعد رويدا رويدا عن الطبقة الحاكمة معتبرا حياتهم نموذجا للفراغ والخلو من المعنى والانسانية ، لكن كتاب أوربا الغربية كانوا

---

(١) المصدر السابق ص ١٦٨ .

(٢) المصدر السابق ص ١٧١ .

يجدون أنفسهم مضطرين الى الاكتفاء بموقف المراقب المنعزل ـ مع كل النتائج المترتبة على ذلك فنيا ـ لأن درجة وعيهم بالصراع الدائر بين الجماهير التى تسعى لحرية العمل ومستغليهم كانت تزين لهم هذا المخرج السهل الميسور • أما « تولستوى » الروسى الذى كانت بلده ماتزال تعانى عملية التطور البرجوازية فقد كان همه هو توضيح وابراز تمرد الفلاحين ضد استغلال الملاك اياهم وامتصاص الرأسماليين لدمائهم ، وكان يفعل ذلك بوصف الوطنين فى الواقع الروسى ، هذا الوصف الذى جعل منه أعظم كاتب واقعى برجوازى فى عصره(١) •

وقد استمر تطور الواقعية النقدية فى روسيا حتى وصل الى ذروته عند « تشيكوف » الذى أوشك أن يستنفذ ما كان متاحا عندئذ من وسائل المنهج الواقعى الى درجة أن جوركى ـ بحسه التنبؤى وطريقته الحادة كتب اليه رسالة سنة ١٩٠٠ يقول فيها « هل تعرف ما أنت صانع ؟ لقد أخذت تذبح الواقعية وانك لمجهز عليها عما قريب ، وستخمد أنفاسها الى غير رجعة ، وفى هذا الخير ، لقد عمرت الواقعية أطول من زمانها ، هذه حقيقة وان أحدا لن يستطيع أن يسلك هذا الطريق فى اثرك ، نعم ، لن يستطيع أحد أن يكتب فى مثل هذه البساطة عن أشياء بسيطة كهذى وأن يحسنها كما تحسنها أنت ، وان كل شىء ـ بعد أية قصة من قصصك مهما قلت أهميتها ـ ليبدو فجا كأنما كتب بهراوة لا بقلم »(٢) • ولكن « جوركى » نفسه ـ وقد كانت تلك منه صرخة اعجاب لا يأس ـ قدر له أن يمثل مرحلة جديدة فى الواقعية وأن يكتشف لها آفاقا لم تكن تخطر على بال سابقيه ، بل وأن يصبح باعثها الجديد •

* * *

---

(١) انظر : Lukacs, Problemas del realismo, Barcelona, 1966, p. 211.

(٢) انظر : تعريف بالرواية الروسية ، تأليف « يانكو لافرين » وترجمه مجد الدين حفنى ناصف ـ دار النهضة ـ القاهرة ١٩٦٢ • ص ١٦٨ •

وعنـدما نتوغل داخل القرن العشرين ندرك تشابك وتعقد الخيوط التى يتكون منها نسيج الواقعية النقدية ، مما يؤدى الى صعوبة تحديد معالم رؤية نقدية متماسكة لها ، وذلك لاعتبارات عديدة ، من أهمها جنوح النقـد الأدبى ـ فى تطـوره الدائب ـ الى البحث عن صيغ تتبلور فيهـا معطيات الفكر الحديث ، ووضع التسميات الخاصة للثمار التى تتدلى منه ، مغفلا أحيانا انتماءها الى نفس الشجرة ، على اعتبار ما تعرضت له من عمليات تلقيح لا تهدأ · ومن هنا جدت فى الحياة الأدبية مصطلحات حديثة تخدع عن حقيقتها ان اعتبرناها بديلا نهائيا عن الواقعية ، اذ أنها تفترض أساسا قيامهـا وتعتمد على تأصل مبادئهـا ، ثم تشير الى الاضافة التى تعنيها ، وان كانت قـد أصبحت نتيجة لذلك أكثر تداولا منها · ومن هذه الاعتبارات كذلك ، أن الأفكار الماركسية التى تجسمت بالثورة الروسية ـ وان كانت قـد جندت قطاعا خاصا بها من النظرية الواقعية والبسته زى الاشتراكيـة الرسمى ـ كانت لهـا امتدادات أيديولوجية كبيرة أصبحت قاسما مشتركا للفكر الانسانى عموما ، من أهمها انعكاس البنيـة السفلى المادية فى البنية العليا الفكرية للمجتمع ، وقـد أدى هذا كما سنرى فيما بعد الى الربط الصارم بين الظواهر الأدبية واللحظات التاريخية المحددة ، ممـا جعل من الصعب اطلاق تسمية أدبية واحدة على فترة بالغة الطول مثـل تلك التى تمتد منـذ نشأة الواقعيـة حتى الآن على ما تزخر به من متغيرات شديدة التنوع والتناقض ، وأخيرا فان انتشار المبادىء الواقعية ـ على المستوى العالمى ـ قد جعلها تكاد تصطبغ فى كل بلد أو على الأقل فى كل لغة ، بلون خاص بها وعناصر مميزة لها كما سنلمس طرفا من ذلك عند الحديث عن التنويعات الاقليميـة ، الا أن كل هـذا يجعل من الصعب على الناقد الذى يبحث دائما عن الفروق المميزة أكثر مما يقف عند العناصر المشتركة أن يحشر جميع مظاهر الواقعية فى اطار نظرى واحد ، أو يحتفظ لها بنفس التسمية ، الا اذا كان هناك نوع من العناد المذهبى ، كما هو موقف الواقعيين الاشتراكيين ، يدعو الى الالتزام بالتسمية ، أما الغالبية العظمى

من كبـار الأدباء العالميين فهم واقعيون وان لم يصرحوا بذلك ، بل وان جنحوا الى التبرؤ من هذه التسمية وما أصبحت تختلط به من حساسيات أيديولوجية دقيقة ٠

* * *

غير أن من الحق أيضا أن نشير الى أن كبار المفكرين التقدميين فى الغرب لا يميلون الى اعتبار الواقعية هى الصيغة الفنية الوحيدة ـ وان لم يحرروا لها شهادة وفاة كما يفعل ممثلو التيار المحافظ ـ بل يحاولون دائما أن يكونوا أشد أمانة للواقع الأدبى وأقل تقيدا بنظرية واحدة متجمدة ، فنجـد أحدهم يؤكـد أن الأدب الواقعى ـ من قصـة ومسرح ـ يرجع فى نشأته الى مرحلة خاصة فى التطور الاجتماعى لم يكن فيها المجتمع مغلقا على نفسه ولا جامد القيم ، وانما كان برجوازيا منفتحا ٠ وبقدر ما يتطور العلم يخطو المجتمع فى سبيل الكمال ٠ وان الأمر فى الفـن لا يسير على هـذه الوتيرة ، اذ أنه بالرغم من ثراء المضمون الفكرى واتساع الأفـق الفنى لا يمكن الجزم بأن « ستندال » و « تولستوى » مثلا أقرب الى الكمال من « هوميروس » ، بل اننا فى دراسة أعمال الفنان الواحـد لا يمكن أن نزعم أن الواقعية تزيد من قيمـة بعضها ، ففى مسرحيات « ابسن » مثلا لا تعتبر « بيت الدميـة » على واقعيتها الأصلية أعظم من « بير جينيت » المغرقة فى الشاعرية والخيال ، ولنأخذ مرحلة تاريخية محددة هى عصرنا الراهن ، لايمكن أن نقول ان المسرحيات الواقعية الحرفية أكمل من أساطير « بريشت » المسرحية التى قد لاتعد فى نظر بعض المتزمتين ملتزمة بمبادىء الواقعية التقليدية ، وبهذا تكون الواقعية ببساطة طريقة ممكنة فى التعبير الفنى ٠ ولكنهـا ليست الطريقة الوحيدة(١) ، ويؤكد ذلك ما يمكن رصده داخل مجال الواقعيـة نفسها من اختلاف وجهات النظر وتباين النزعات مما يجعلنا ننتهى الى ان الواقعية فى حقيقة الأمر ليست الآن سوى منهج

---

(١) أنظر المصـدر السابق لمؤلفه : Fischer, Ernist, p. 127.

للابداع الأدبى بعد أن أتى عليهـا زمن كانت فيه مذهبا محـدد المبادىء معلوم الأركان ، وأن النزعة النقدية انما هى أحـد المواقف التى يتميز بها المنهج ، وستعود الى هذا فيما بعد ٠

* * *

وعلى ذلك فانه يمكن تصور حاضر الواقعية الغربية على أساس ماكتبه « أندريه مالرو » تعليقا على دعوى « بلزاك » بأن قصصه تنافس السـجل المدنى فى رصدها الأمين للواقع ٠ اذ يقول : « ان الصور الفوتوغرافية ـ ويمكن أن نضيف اليها التسجيلات الصوتية ـ هى التى تقوم الآن بفعالية بهذه المنافسة ، وان القصاص اليوم يفضل منافسة الرسام التعبيرى الذى أعفـاه اختراع التصوير الفوتوغرافى من المحاكاة الحرفية »(١) ٠ وعلى أساس أن فن القصة فى تطوره مازال يأخذ الاتجاه الواقعى ، ويشتد قربا من الحياة باعادة تفسيرها دائما اعتمادا على الأساليب والرؤى المختلفة لها ولا يمكن لهذه الحركة أن ترتد الى الخلف الا اذا أصبح الطريق مسدودا أمامها ، وهذا لم يحدث فى تاريخ البشرية حتى الآن ٠

ومع أن الواقعية بالمفهوم الغربى فى صراع دائم مع الآراء والمعتقدات المسبقة الا أنها لا يمكن أن تستغنى عنها ، وان كانت لا تزدهر فى رأى كثير من النقاد الا من خلال ما يسمى بالمؤسسات المتحركة فى المجتمع المفتوح ، وهى المؤسسات التى لا تحول دون التطور ولا تحرم التجارب ، ولا تبغى صياغة الحياة والفكر فى قوالب جامدة عاتية ٠

* * *

وهناك قضية هامة تتصل بالرؤية الغربية للواقعية النقدية الحديثة وهى محتواها الأيديولوجى ، ويمكن أن تصاغ فى السؤال التالى : ـ هـل

---

(١) انظر المصـدر السـابق لمؤلفـه . Fischer, Ernest, p. 127.

لابد للـكاتب الواقعى أن يعتنق الاشتراكية ؟ وأن يكون منظوره للمستقبل مصبوغا بالطابع المادى وأن يدين بحتمية التاريخ ؟ ٠

ولا شك أن الاجابة على هذا السؤال تمثل حجر الزاوية فى الصراع الفكرى المعاصر ، ولا تقف عند حدود التناقض الحاد بين المعسكرين ، بل تتدرج من الرفض المطلق الذى لا يتورع التيار المحافظ عن رفع شعاره الى التقبل الجزئى من جانب بعض التقدميين وعدم استبعادهم لمبـدأ الالتزام الاشتراكى وينتهى عند الطرف الآخر الى موقف الواقعيين الاشتراكيين الذى يتميز على الصعيد الرسمى بالتعصب الشديد ٠

بيد أنه قد حدث تطور هام على يد بعض فلاسفة الواقعية حيث انتهوا الى أنه للوهلة الأولى يبدو أن هناك تناقضا بين منظور المستقبل الاشتراكى فى الواقعية الاشتراكية من ناحية وانعدام هذا المنظور فى الأدب البرجوازى من ناحية أخرى ، ولكن الأمر ليس كذلك ، فان اختلاف السبل يقع حقيقـة الأمر داخل الأدب البرجوازى نفسه ، حيث تمثل الواقعية النقدية التيـار المعارض للأشـكال الطليعية المتدهورة ، ونتجة لذلك فان القضية المثارة لا تصبح فى وضعها الحالى ضرورة اعتناق الكاتب للاشتراكية حتى يعثر على مخرج من الأزمة الاجتماعية والايديولوجية المعاصرة ، وانما ينبغى له ببساطة ــ لصالحه انسانيا وفنيا الا يتخذ موقفالرفض القاطعللاشتراكية بدون قيد ولا شرط ، لأنه لو فعل ذلك ــ وهذا هو الجوهرى فى الأمر ــ فسوف يحطم رؤيته الخاصة للمستقبل ويشوش على ملكاته كى لا تدرك الواقع كما هو ويحرم نفسه من امكانية خلق أعمال ديناميكية تنبض فيها رؤية خصبة للانسان(١) ٠ واذا عرفنا أنه ليس هناك كاتب تقدمى واحد يواجه مشكلة الالتزام الاجتماعى ويعكس التطور المعاصر بأمانة يجرؤ على الرفض القاطع لمبدأ الاشتراكية أدركنا أن هذا الحد الأدنى موفور لدى الكتاب الواقعيين

---

(١) انظر : Lukacs, Georg, Significacion actual del realismo, Traduccion, Mexico, 1974, p. 76.

ـ مهما كان لهم من تحفظات بعد ذلك ـ وأن الهوة التى كانت تفصلهم فى ظاهر الأمر لا تعز على الالتحام والتماسك ٠

* * *

وليس معنى هذا أن الحد الفاصل بين كل من التيارين قد زال وأصبح فى ذمـة التاريخ ، بل ينبغى أن تتضح أمامنا أسس اختلافهما حتى يبرز مجال الاختيار أمام كتابنا وأدبائنا على وعى وبصيرة ، فاذا كان النضال من أجل النموذج الاشتراكى وتنفيذه هو المحور الذى تدور حوله الواقعيـة الاشتراكية فى منظورها للمستقبل ، على ما يعترى ذلك من تغييرات ولمسات مختلفة طبقا للمرحلة الزمنية ولطبيعة العمل الأدبى نفسه ، فان ما يميزها عن الواقعية النقدية ليس مجرد هذا المبدأ المتمثل فى تأكيد المجتمع الاشتراكى الذى قد تبشر به الواقعية النقدية أيضا ، وانما يبدأ الاختـلاف بعد هـذه النقطة الأولية ٠

فبينما يعتبر تأكيد الاشتراكية هو المحور الأساسى للواقعية المسماة باسمها لا يحتل مثل هذا المركز فى الواقعية النقدية الغربية ، وبينما نجـد أن هذا المنظور تتمثل رؤيته من الداخل فى الواقعية الاشتراكية لا يتعدى أن يكون شيئا خارجيا فى الواقعية النقدية ، ومعنى هذا أن تحديد مبادىء المنظور الاشتراكى والقوى التى تؤدى الى تنفيذه لابد أن يتملدى الواقعيين الاشتراكيين من الداخل لا من الخارج ، لابد لهم من رصد هذه القوى فى تطورها وحركتها الى الأمام ، ومن هنا فان الفرق بين الاشتراكية المثالية والاشتراكية العلمية أن هذه الأخـيرة تكشف فى تطور المجتمع نفسه عن الاتجاهات الموضوعية التى تنبنى عليها ، فتأخذ الواقعية الاشتراكية فى تمحيص صفات الانسان وملكاته من حيث ما يتمثل فيهـا من ارادة خلق الواقع الايجابى الجديد والايمان به ٠

والاعتراض على ما هو قـديم ـ على الراسمالية ونتائجها ـ هـو الرابطة الأساسية التى تجمع الواقعية الاشتراكية فى صـعيد واحـد مع

النقدية ، ولكنه يعتبر فيها عنصرا تابعا للاتجـاه الرئيسى ذى الأفق الايجابى العريض وليس هو المركز الأساسى كما هو الحال فى الواقعية النقـدية ٠

وبما أن منظور المستقبل ـ كما سنرى فيما بعد ـ يعتبر أهم مبدأ يحدد النظام الداخلى للعمل الأدبى حيث يتوقف عليه تركيب الأحداث وترتيبها فى درجات من الأولوية وتكوين المواقف والشخصيات ، فأن هذا الفرق له نتائج عميقة الأثر فى التمييز بين كل من الاتجاهين الواقعيين ٠

* * *

بيد أن هذا التمايز لا ينفى وجـود لون من التحالف بين الواقعية النقدية والاشتراكية ، وهو تحالف له أسسه الأيديولوجية العميقة ، ومن أهمها الطابع القومى لكل مظاهر الثقافة ، وهو لا ينبع فحسب من الروح الشعبى ، ولا مما يراه البعض خصائص الجنس الخالدة التى لا تخضع للعوامل التاريخية ، وانما هو ثمرة للطريقة الخاصة المميزة التى ينمـو بها كل شعب تاريخيا واجتماعيا بفضل المؤثرات التى تنصب عليه ، وعند التحليل الدقيق لا يأخذ التطور شكلا واحدا فى جميع البلاد ، فكل شعب أوربى مثلا مر بمرحلة الاقطاع بطريقة مميزة عن غيره ، كما بدأ كل شعب يتخلص من الاقطاع ويدخل مرحلة التطور الرأسمالى بشكل مختلف عن غيره أيضا بالرغم من الخصائص المشتركة فيما بينهم ، وبمقدار ما يصوغ كل شعب الأسس الموضوعية الخاصة به ـ ضمن اطار القوانين العامة ـ فهو ينمو ويتطور حتى يكتسب ملامحه القومية المميزة ، وكل فرد يولد من أبناء هذا الشعب يصبح كائنا مفكرا مبدعا لكن تحت تأثير هذه العـوامل القـومية(١) ٠

ومن هنا ينبغى أن نشير بوضوح الى أن الأعمال الواقعية الكبرى

---

(١) انظر المصـدر السابق ص ١٣٥ ٠

تسهم الى حد كبير فى خلق هذه البيئة الروحيـــة التى تنصهر فيها وبهـــا الشخصية القومية ، فهى تنقل الانسان بطريقة مباشرة ومصورة بوضوح الى قلب المعالم المميزة لوجوده القومى بمختلف أشكالها وتقاليدها التى ينبع منها الضمير القومى ، وكلما كان ارتباط الفنان بهذا الضمير عميقا وحميما ومؤديا الى التواصل القـومى لثقـافته كلما كان أكثر ثـــراء وأصـــالة ٠

والنتيجة الضرورية لهذا التطور العـام للثقافات هى أن الواقعية التى تنبثق فى كل أدب لابد وأن تكون عميقة الصلة بهذا الاستمرار الثقافى فى الشكل والمحتوى القومى مادامت لاتريد أن تصبح مجرد نتاج مصطنع فى المعامل التى توجهها قطاعات بعيدة عن الحياة ، ومن هنا فانه لا مناص من أن تتلاقى طريقة الواقعية الاشتراكية فى النظر الى الأشـياء ورؤية المستقبل مع العرض الذى تقدمه الواقعية النقدية المعاصرة لها ، اذ أنهما يعكسان فنيا نفس الواقع الاجتماعى ، ويخوضان معركة مشتركة ـ كل حسب طاقته وفعاليته وقيمه ـ ضد الرجعية السياسية والثقافية ٠

وعلى ذلك يعتقـد بعض فلاسفة النقد أن الحـد الفاصل بين كل من الواقعية النقدية والاشتراكية دقيق للغاية ، حتى انه يصعب خاصة فى مراحل الانتقال تحديد معالمه ، اذ أن الكاتب الذى يعكس بأمانة وصدق هذا الواقع المتحول سرعان ما يجد نفسه قد انتقل من صيغة الى أخرى ، أو ربما تجاورت الصيغتان فى عمل واحد لديه طبقا لدلالة المادة التاريخية التى يستخدمها ، ومصدر هذه المرونة يعود الى أن الواقعية النقدية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا ترفض منظور المستقبل الاشتراكى ، بل تترك البـــاب مفتوحا لهذه الرؤية التى تخصب مفهومها للتطور ، مما يجعل تحقق هذا التطور خلال مراحـل الانتقال هـو موضوعها الأثير الذى تلتزم به ، كما يعود أيضا الى انه حتى فى ظل النظام الاشتراكى ومع افتراض اخـلاص الأدباء الشـديد له فانهم كثيرا ما يظلون على ولائهم العميق لمبـادئهم

الجمالية السابقة ، مما يصبغ ضمائرهم بلون أقرب الى البرجوازية منه الى أشكال الحياة الاشتراكية الخالصة ، ونتيجة لذلك ليس من الغريب أن نرى استمرار الواقعية النقدية في ظل النظم الاشتراكية ٠

* * *

ونعود الى تحليل بعض عناصر التيار التقدمي في فهم الواقعية الغربية فنجد أنه يتدفق في اتجاهين كبيرين : ـ

أحدهما : يعتبر الواقعية موقفا في الأدب والفن ، يعتمد على الاعتراف بالواقع الموضوعي والوصف الفني له ، دون التقيد بخصائص مذهبية محددة ، أو الوقوف عند فترة زمنية خاصة ، ولعل أكبر رواد هذا الاتجاه هو الناقد الألماني الكبير « اويرباخ » وكتابه الفريد « المحاكاة » الذي وضعه خلال الحرب العالمية الثانية في منفاه بتركيا وطبق فيه مفهوم الواقعية الواسع هذا على تاريخ الأدب الغربي كله ابتداء من « هوميروس » حتى الآن ، متخذا محوره من دراسة مستويات الأسلوب كما سنشرح ذلك بالتفصيل عند تناول التنويعات الاقليمية ٠

وقد قام المفكر الفرنسي « روجيه جارودي » بفلسفة هذا الموقف بعد ذلك في خلال الستينات بكتابين أساسيين هما « واقعية بلا ضفاف » و « واقعية القرن العشرين » وركز في هذا الكتاب الأخير على دراسة الواقعية في الفنون التشكيلية ، وهو على أية حال يعتبر أن كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الانساني في العالم ، ومن هنا لا يوجد أبدا أي فن غير واقعي ، أي لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه ، ويستشهد « ببودلير » الذي كان يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو الشيء الذي لا تكتمل حقيقته الا في العالم الآخر »(١) ٠ وعلى ذلك فواقعية الفنان لا تعني على الاطلاق أنه ينقل صورا للواقع بل محاكاة

---

(١) انظر : « روجيه جارودي » ـ « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون ٠ القاهرة ١٩٦٨ ٠ ص ٢٢٥ ٠

نشاطه ، ولا تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف ، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشاف ايقاعه الداخلى الحميم · ولا تتمثل حرية الفنان في رسم الواقع كما هو مستقلا عنه وبلا مشاركة منه ، لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ، بل هو واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية ، وهو مطالب لذلك ـ لا بالاكتفاء بتفسير العالم والحديث عنه ـ وانما بالمشاركة فى تغييره ·

واذا كان هذا التأويل الموسع لمفهوم الواقعية يهدف الى احتواء جميع التيارات الأدبية والفنية الحديثة ، وتشجيع التجارب الجديدة واحتضانها وتعميدها باسم الواقعية مهما كانت درجة التزامها بالواقع ، فاننا ينبغى أن نفهم بواعث هذا الموقف فى ظل الاطار العام للفكر الغربى المعاصر الذى يضيق بالمذهبية ويكره تحديداتها المتعسفة فى كثير من الأحيان ، خاصة موقف اليسار الأوربى الذى لا يكف عن مغازلة الاشتراكية دون أن يعفيها من النقد اللاذع فى نفس الوقت ، محاولا على جميع المستويات ـ الايديولوجية والفنية ـ أن يخصبها برؤيته المتجددة حتى وان أدى ذلك الى تعديل بعض ملامحها البارزة بعمليات تجميل حاسمة ، ولم يكن موقف الحزب الشيوعى الفرنسى الأخير برفض مبدأ ديكتاتورية الطبقة العاملة الا حلقة فى سلسلة هذا التطور الخصب · أما على الصعيد الأدبى فان هذا الانفتاح كان ضروريا لكسر حدة التعصب المذهبى للواقعية الاشتراكية ، لكن عندما نتأمل نتائجه البعيدة نرى أنه قد يؤدى الى ذوبان الواقعية وحلولها فى غيرها من الصيغ الجديدة ، اذ أنه فى محاولته لنفخها حتى تحتوى كل شىء ينتهى بها الى لون من الانفجار الذى تتلاشى على اثره ·

وأشد حصافة من هذا الموقف انصار التيار الثانى الذين يعتبرون الواقعية منهجا متميزا فى الابداع الفنى ، يلتزم أسسا جمالية محددة ، ـ

هى التى سنفصلها فيما بعـد ـ بشىء غير يسير من المرونة والطواعيـة ، ويبـدأ تاريخيا بحركة « الواقعيـة العظيمة » الفرنسيـة ، وامتداداتها فى مختلف الآداب . ولكنـه لا ينتهى بانحسـار موجتـها اثر الأزمات التى تعرضت لهـا فى مطلع القرن العشرين بل يستمر بعد ذلك متمثلا فى كثير من التحولات الفنية الهامة .

وقـد استقى هـذا المنهج جرعة كبيرة من الحيوية والمعاصرة برافد جديد له هو « الواقعية الاشتراكية » التى عكف فلاسفتها ـ خاصة المتحررون منهم ـ على بعثه وتقنينه ، ولكن أصابه من شظايا المعـركة الأيديولوجية التى أثيرت حولها كثير من الأذى أيضا ، حتى أصبحت الواقعية تهمة فى بعض البلاد ، وان اعتز كثير من الكتاب بهـا ـ على حيادهم السياسى ـ وأعلنوا حرصهم على التمسك بها كأهم منهج أدبى معاصر .

أصـــول الواقعيـــــة الاشتراكية

يتعين علينا منهجيا أن ندرس الأساس الماركسى للواقعية الاشتراكية، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية نبت عفويا واتخذ مساره فى التطـور والتنامى بشكل أدبى مستقل ، بل احتشدت فيهـا وحولها كل الخصومات التى يتسع لهـا العصر ، فبينمـا وصل البعض فى تقديسهـا والالتزام الحرفى بهـا الى اتخاذها دينا لا ينبغى للأدباء أن يلحدوا فيـه أو يكفروا به ، خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل صيغ الواقعية لا لشىء الا ليثبت حريته فى الاختيـار وقدرته على التمرد . وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا فى تناول هذه القضيـة ، يبتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهر ، ويرى ما فيها من اضافات تخصب الفكر الانسانى فيقدرها ويستثمرها ، دون ان يتورط فى الالتزام الحرفى بالجانب السلبى الذى ينبغى تجاوزه .

وقـــد تبدو بعض المبادىء التى سنعرضها هنـا ــ خاصة فى نظر المتخصصين المحترفين ــ من بديهيات القول التى شاعت معرفتها بين الناس، ولكن عذرنا فى وضعها فى هـذا السياق انهـا لازمة لفهم تطور الواقعية الاشتراكيـة من ناحيـة واننا نعرضهـا من اوثق مصادرها وهى كتابات « ماركس » و « انجلز » نفسيهما المعززة بتعليقات أهم الشراح(١) . والتى اتخذت بعد ذلك انجيـلا لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية من ناحية أخـــــرى .

طبقا للمادية التاريخية فان الانسان من خلال الانتاج ــ الذى يحكم وجوده الاجتماعى ــ يدخل فى علاقات انتاج محددة ضرورية مستقلة عن

---

(١) انظر : Marx, K. Englis F,. Sur la littérature et l'art, Paris. 1954, Trad. Barcelona, 1971.

ارادته . وهى علاقات تنطبق على مستوى معين من تطور قواه الانتاجية المادية ، ومجموع هــذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع ، وهى القاعدة الواقعيــة التى تقــوم على أساسهــا البنية العليــا التشريعيــة والسياسيةوالثقافية والتى تنطبقعلى أشكالمحددة من الضمير الاجتماعى، وعلى هذا فان طريقة الانتاج فى الحياة المادية هى التى تكيف عموما التطور الاجتماعى والسياسى والروحى للحيــاة ، فليس ضمير الانسان هو الذى يحدد كينونته ولكن على العكس من ذلك نجد أن وجوده الاجتماعى هو الذى يحــدد ضميره . (ويلاحظ استفادة الوجودية من هذه المقولة فى قضيتها التى تؤكد أن الوجود هو الذى يسبق الماهية) .

وفى مرحلة ما من التطور تدخل قوى الانتاج المــادية للمجتمع فى تناقضات حادة مع علاقات الانتاج الموجودة ، أى مع علاقات الملكية التى تعــد تعبيرها المشروع المتحرك بداخلها ، ولا تلبث هــذه العلاقات القائمة بين القوى الانتاجيــة أن تصبح قيودها وسلاسلها ، وحينئذ تبــدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعى ، وبتغير الأساس الاقتصادى تتغير كذلك ــ بشكل أو بآخر ــ وبسرعة بالغة ، كل البنية العليا العملاقة(١) .

وقد تعرض هذا التحديد الآلى للعلاقة بين البنيتين : السفلى المادية والعليا الفكرية لكثير من النقــد ، خاصة على ضــوء عديد من الدراسات التاريخية التى أثبتت أن الازدهار المادى لا يصحبه دائما ازدهار فكرى أو فنى ، لذلك تصدى بعض الشراح ليؤكدوا لنا أن البنية العليا الثقافية قد لا تغرق بطريقة آلية عندما تنهار من تحتها البنية الاقتصادية التى ولدتها ، بل كثيرا ما تعيش بعدها فترات طويلة ، حتى أنها تصل فى بعض الأحيان الىقمة ازدهارها بعد أنتكون البنيةالاقتصادية قد آذنتبالتدهور بوقتطويل، كما حدث مثلا فى عصر النهضة الايطالى ، وهى بالاضافة الى ذلك تنقل

---

(١) المصدر الســابق . ص ٢٦ .

بعض خصائصها الى البنية العليا الثقافية التي تنبع من القاعدة الاقتصادية الجديدة ، ويشرحون بذلك وجود بعض العناصر الثابتة في مختلف مجالات الأشكال الثقافية التي أدت الى الاعتقاد بالفكرة « الخيالية » عن وجود تطور مستقل لهذه الأشكال ، منفصل عن علاقتها بالبنية الأساسية ومتسم بلون من الخلود(١) ·

* * *

على أن المنطلق الأساسي عندهم هو الانسان المحدد وواقعه المادى فانتاج الأفكار والأعراض الممثلة للانسان وضميره مرتبط في الدرجة الأولى مباشرة بالنشاط المادى وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص بلغة الحياة الواقعية ، وجميع التصورات والأفكار والتغييرات الروحية للانسان تبدو هنا كانبثاق مباشر عن السلوك المادى ، وهذا يتطبق بنفس القدر على الانتاج الروحي كما يتجلى في لغة السياسة والقوانين والأخلاق والدين والفلسفة وبقية مظاهر الثقافة عند الشعوب ·

وتؤكد الماركسية أن الانسان هو منتج عروضه وأفكاره ، الانسان الواقعي ، وهذا بالضبط عكس ما كانت تقرره الفلسفة الألمانية المثالية على وجه الخصوص اذ تهبط من السماء الى الأرض ، أما « ماركس » فيرى أنه يصعد من الأرض الى السماء ، بمعنى انه ينطلق من الناس العاملين في الواقع وعلى أساس التدرج الفعلى للحياة يحاول شرح كل شيء ، حتى انعكاساتهم وتطورها ، وأصداء افكارهم عن انفسهم في سير هذه الحياة ، وحتى تلك الصور الغائمة التي تتكون في عقل الانسان وتعتبر تصعيدات ضرورية في التدرج المادى للحياة يمكن في رأيهم اختبارها بطريقة تجريبية واثبات ارتباطها بالفروض المادية ·ونتيجة لهذا يستخلصون أن الأخلاق والدين والفلسفة وجميع المظاهر الفكرية وأشكال الوعي التي

---

(١) انظر هامش النص السابق ·

تمثلها ليس لها أى استقلال الا فى الظاهر ، ليس لها تاريخ ولا تطور ، بل أن الناس الذين يطورون انتاجهم المادى وعلاقاتهم يغيرون أيضا بجانب هذا الواقع أفكارهم ونتاجها(١) .

* * *

ومن هنا يستخلص الشراح أن الأفكار ليست هى التى تولد أفكارا أخرى وليست الأشكال الفنية هى التى تخلق أشكالا جديدة ، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للانسان هى التى تحدد أيضا التطور الذى يصيب تصوراته الفلسفية وتمثيلاته الفنية ، وهذا لا يعنى قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما وبين تلك التى تنتمى الى الفترة السابقة عليها أو اللاحقة لها ، فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة الى أخرى ، ولكنه يعنى فحسب أنه — فى نهاية المطاف — فان العنصر المتحرك الفعال يتمثل فى القاعدة الواقعية .

وقد شاع نتيجة للمبادىء السابقة أن الماركسية تعتبر العامل الاقتصادى هو المؤثر الوحيد فى البنية العليا الفكرية ، ولكننا نجد « انجلز » نفسه يكتب محاولا تصحيح هذه الفكرة قائلا انه طبقا للتصور المادى للتاريخ فان العامل الحاسم فى آخر الأمر فى التاريخ هو الانتاج وتكراره للحياة الواقعية « ولم يحدث أن قلت مطلقا — أو قال ماركس — أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، لأن هذا يحيل النظرية الى عبارة فارغة مجردة وغير معقولة ، الموقف الاقتصادى هو الأساس ، لكن اللحظات المختلفة للبنية العليا — كالأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والأنظمة التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد سيطرتها ، والأشكال القانونية ، وجميع انعكاسات الصراعات الواقعية فى عقول من يخوضونها ، حتى النظريات السياسية والتشريعية والتصورات الدينية فى تطورها

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٨ .

اللاحق ، كل أولئك يمارس تأثيره على مجـرى الصراعات التاريخيـة ، ويحـدد فى كثير من الأحوال شكلها بطريقة قاطعـة ، هناك فعل ورد فعل متبادل بين كل العوامل ، ومن خلالهـا يثبت عنصر الحركة الاقتصـادية وجوده دائما كعنصر ضرورى ضمن مجموعة هائلة من الأشياء العرضية ٠

واذا كان بعض الشباب قد عزا أحيانا الى الجانب الاقتصادى أهمية أكثر مما يستحق فان الذنب فى ذلك يعود جزئيا على وعلى « ماركس » ، فقد كان علينا فى مجابهة المعارضين أن نبرز الأسـاس الجـوهرى الذى ينكرونه ٠ وحينئذ لم نكن نجد دائما الوقت ولا المكان المناسب لكى نعطى العوامل الأخرى حقها واشتراكها فى توجيه الأحداث . لكن عندما كنـا نصل الى عرض مرحلة تاريخية ـ أى فى التطبيق العملى ـ فان الموقف كان يتغير ، ولم يكن بوسعنا اذن أن نرتكب أى خطأ »(١) ٠

ومن ثم يرى الشارحون أن طبيعة العلاقة بين الأساس الاقتصادى والبنية العليا الثقافية ليست بالبساطة التى يظنها الناس ، فهى أولا ليست علاقة مباشرة بل تعتمد على عديد من الوسائط المعقدة ، وهى الى جانب ذلك ـ وهذا هو الأهم ـ متبادلة ، فالبنية العليا لها بدورها رد فعل على البنية الأساسية ، خاصة وان الأساس الاقتصادى ليس هو العامل الوحيد الحاسم ، ويترتب على ذلك فى ميدان النقد الأدبى الذى يعنينا هنا أن شرح الظاهرة الثقافية ـ ومن باب أولى أى أثر أدبى محدد ـ لا يمكن أن يتم بمجرد الاشارة المباشرة للبنية الاقتصادية للمجتمع الذى نبت فيه ، وانما ينبغى أن يتم على ضوء كل العوامل التى نجـدها ماثلة عند ظهوره ولا يظهر العامل الاقتصادى بينها كعنصر حاسم الا فى التحليل الأخير(٢) ٠

* * *

(١) انظر المصـدر السابق ٥٤/٥٥ ٠

(٢) راجع تعليق الشـارح على نفس المصـدر فى الهامش ٠

ويؤكد « انجلز » أنه كلما كان الحقل الذى يدور حوله البحث أبعد عن الميدان الاقتصادى وأقرب الى المجال الفكرى البحت وجدنا أنه يشف عن عوامل عرضية عديدة ويتقدم فى خط متعرج « زقزاق » ، لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول كان خط التطور الثقافى أشد توازيا فى عمومه مع خط التطور الاقتصادى ٠

وهذا هو قانون العصور الطويلة الشهير ، ويمكننا أن نستخلص منه كما فعل الشراح قانون العصور القصيرة ، فاذا كان صحيحا أنه كلما طالت الفترة التى نتخذها موضوعا للدراسة توازى خط النمو الأيديولوجى ـ والأدبى بالتالى ـ مع خط التطور الاقتصادى فاننا يمكننا أن نقول بناء على ذلك أنه كلمـا كانت الفترة المدروسـة قصيرة ضعف توازى تطور الظاهرتين الاقتصادية والثقافية وبعد المحور الأخير عن الأول مكونا خطا منعطفا ، وكاشفا ـ على حد تعبير « انجلز » ـ عن عوامل عرضية ٠

وأية حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى التطور التاريخى ، وهى لذلك لا تكاد تمثل الا نقطة صغيرة فى الزاوية الكبرى بحيث أن هـذا الخط يصبح منعطفا الى الحـد الذى يظل فيـه من الصعب فى معظم الأحيـان أن نجـد رابطـا بينهمـا دون التماس وسائط عديدة(١) ٠

فالمشكلة اذن تتمثل فى اعادة بناء السوابق التاريخيـة للعمل الفنى وبيان ما فيه من ملامح خاصة وعالمية فى نفس الوقت ، على أن تكون نقطة الانطلاق هى محصلة جميع العناصر التى يقدمها الأثر الأدبى نفسه ، فى محاولة لبناء هذا الخط المتعرج فى حدود ما يمكن تقديم البراهين الدالة عليه ، وبدون أن نفرض فى أية حال نتائج البحث فى التاريخ الاقتصادى على تحليل العمل الأدبى فرضا ، بل أكثر من ذلك يجب عند تقديم مؤلف

---

(١) راجع المصـدر السابق ـ عن الفن لمـاركس وانجلز ٠ ص ٥٩/٦٠ ٠

محدد أن نعطى للعوامل العرضية التى لا تتصل بمسار التطور الاقتصادى والاجتماعى العام من الأهمية والتقدير ما يضعها على قدم المساواة فى التأثير الحاسم مع العناصر التاريخية العميقة ٠

* * *

كذلك من المبادىء الجوهرية فى نظرية الأدب الماركسية الاعتداد بالأساس الطبقى للثقافة والفكر ، فهم ينصون على أن أفكار الطبقة المسيطرة فى كل عصر هى التى تصبح لها السيادة على ما عداها ، وكأنى بهم يتمثلون بالعبارة العربية الشائقة « عادات السادات سادات العادات » الا انهم يقصدون أن الطبقة التى تمتلك القوة المادية فى المجتمع هى نفسها التى تتحكم فى وسائل الانتاج المادية وتسيطر بالتالى على وسائل الانتاج الفكرية بطريقة تضمن لها خضوع الآخرين من المستضعفين ٠

وعندما تحتل احدى الطبقات مكان طبقة أخرى كانت مسيطرة تجد نفسها مضطرة لأن تقدم مصالحها على أنها المصلحة العامة العليا للمجتمع ، بمعنى أنها لكى تعبر عن نفسها بصورة مثالية تعطى لقيمها الخاصة الصبغة العالمية ، وتعرضها على أنها أكمل القيم وأعقلها ٠ وتقدم الطبقة الثورية نفسها على اعتبار أنها تمثل كل المجتمع فى مقابل الطبقة الحاكمة المنفردة ، ويتيسر لها ذلك فى الواقع لأن مصالحها فى البداية لاتزال مرتبطة بالمصلحة العامة للطبقات غير الحاكمة ٠ وكل طبقة جديدة تنحو الى اقامة سيطرتها على قاعدة أوسع من السابقة ، مما يجعل معارضة الطبقات المصارعة لتلك التى تقفز الى الحكم تأخذ دائما طابع الشدة والعمق ، لهذا فان تلك الظاهرة التى تحدد سيطرة الطبقة بتغلب أفكارها لا تزول تلقائيا وطبيعيا الا عندما يتنحى النظام الاجتماعى عن اتخاذ الطبقات صيغته ووعاءه ، وعندها لا يصبح من الضرورى أن تعرض المصلحة الخاصة على أنها هى العالمية(١) ٠

---

(١) راجع المصدر السابق فى الفن لماركس وانجلز ص ٣٧ ٠

ويتدارك الشراح ما تؤدى اليه التعميمات السابقة من انكار للقيم المطلقة مثل قيم الحق والخير والجمال فيبذلون جهدا كبيرا فى توضيح « مقاصد » أصحاب النظرية على اعتبار أنهما لا يريدان انكار وجود أفكار ذات قيمة عالية فى بعض العصور ، اذ أن من البديهى مثلا أن فكرة العدالة الاجتماعية لها فى عصرنا الحاضر قيمة عالية ، لكننا اذا أردنا أن نحيلها أو نطبقها على عصر مجتمع الرق لوقعنا فى خطأ فادح ، كما أنه من الخطأ ـ فى رأيهم ـ أن نطبقها فى المستقبل على مجتمع بدون طبقات ، حيث تخضع فيه علاقات الانسان لمشاكل وظروف أخرى ، وعلى هذا فليس هناك أفكار خالدة ، وانما هى دائما ذات بعد محدد ، وصلاحية تاريخية موقوتة .

والآن ما هى علاقة هذا الطابع التاريخى للأفكار بقضايا الفن والأدب على وجه الخصوص ؟ .

لقد ثبت أن الفن فى بعض عصور ازدهاره لا يرتبط بالتطور العام للمجتمع ، وبالتالى لا يرتبط مباشرة بالأساس المادى أى بالهيكل العظمى لنظامه ، وهذا يتضح مثلا عندما نقارن الاغسريق أو حتى « شكسبير » بالعصور الحديثة ، ومن المعروف أن هناك بعض الأشكال الفنية ـ كالملحمة مثلا ـ لا يمكن انتاجها الآن بشكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه فى العصور الماضية ، فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الأعمال الفنية ـ باعتبارها كذلك فقط ، أى من الجانب الفنى البحت ـ فان بعض مظاهرها الهامة لاتكون ممكنة الا فى حالة خاصة من التطور الفنى ، واذا كان ذلك حقيقة فى العلاقات الأدبية بعضها ببعض داخل الميدان الفنى نفسه فلن يدهشنا اذن أن يصدق هذا على الحقل الفنى بكامله بالنسبة للتطور العام للمجتمع . ولكن الصعوبة تكمن فحسب ـ كما يقول أصحاب النظرية ـ فى الصياغة العامة لمثل هذه التناقضات . أما عندما تتحدد حالة فحالة فانها تكتسب

وضوحها الـكامل(١) ٠

* * *

وهنا تبرز أمامهم مشكلة كبرى تنبت من هذا الطابع التاريخى للفن ويمكن أن نصوغها فى السؤال التالى : لماذا اذن نستمتع بفنون من نتاج عصور أخـــرى ؟ ، فليست المشـكلة هى فى أن ندرك أن الفن والأساطير الاغريقية مثلا مرتبطان ببعض أشكال التطور الاجتماعى ، خاصة نظام الرق ، وانما تكمن الصعوبة فى أنها لا تزال تثير فينا لذة جمالية عظيمة بالرغم من اختلاف الظروف التاريخية ، وأنها تمثل من بعض الجوانب أسلوبا ونموذجا يعز تجاوزهما أو حتى مجرد الوصول اليهما ٠

ويحاولون الاجابة على هذا السؤال قائلين انه اذا صح أن الانسان لا يمكن أن يعود الى طفولته ، واذا عاد اليها كان ذلك على أحسن الفروض بطريقة صبيانية ، فان هـــذا لا يمنعه من أن يستمتع بسذاجة الأطفال ، ويتمنى أن يتمثل حقيقتها على مستوى أعلى ٠ ثم أنه فى المزاج الطفولى : الا يعيش الانسان فى حقيقة الأمر طبيعته الخاصة المميزة لكل عصر ؟ ، لماذا اذن لا تمارس طفولة الانسان التاريخية فى أجمـل لحظات تطورها علينا سحرا خالدا كحالة لا يمكن أن تعود ؟ هناك أطفال سذج وآخـــرون حكماء مثل الشيوخ ـ وبعض الشعوب القديمة ينتمون الى هذه المراتب ـ أما الاغريق فقد كانوا أطفالا طبيعيين ٠ وعلى هذا فان السحر الذى يمارسه فنهم علينا لا يتناقض مع الحالة الاجتماعية التى نضج فيها والتى لم يكن قد أصابها الا أقـل مظاهر التطور ، بل ان نتيجته بالأحـرى لا تنفك ترى مرتبطة بالشروط الاجتماعية البدائية التى ما كان له الا أن ينبت فيهـا ، كما لا يمكن لها أن تعود من بعده أبدا(٢) ٠

فاذا كان الفن لا يزال يتيح لنا بعد قرون طويلة متعة جمالية فان هذا

---

(١) نفس المصـدر ص ٤٤ ٠

(٢) نفس المصـدر ص ٥٧ ٠

يرجع الى أن الروابط التاريخية والاجتماعية للعمل الفنى لا يمكن أن تضع شروطا آلية أو خارجية له ، لكنها يجب أن تمثل بشكل ما جزءا من المتعة الفنية التى يولدها فينا الأثر نفسه ، هذه المتعة لا تحددها طبقا لذلك عناصر خالدة فى العمل الفنى ، ولا لأن الحاضر يخضع لتأثير تجارب الماضى ، بل هى نتيجة للتوالد المحدد الذى لا يقبل التكرار في عصر ومكان معينين ، فالفن الاغريقى يجذبنا فحسب لأنه نشأ فى عصر طفولة الانسانية ، فى ظروف اجتماعية محددة التطور داخل اطار لا يمكن أن يتكرر مرة ثانية ٠

* * *

ومن ناحية أخرى يرى أصحاب النظرية أن صيغ الوعى الاجتماعى لا تحتوى كلها على قوانينها الخاصة بالتطور ، بل ان نفس العلاقة بين التطور الأيديولوجى والاقتصادى التى شرحناها من قبل تتمثل فى هذه الصيغ بأوجه مختلفة طبقا للخصائص التاريخية لكل عصر ، فمثلا ينتقد « ماركس » فى مقدمته لنظرية القيمة الفائضة الوهم القائل بأن كل تقدم فى الانتاج المادى يصحبه آليا تقدم فى الانتاج الروحى قائلا انه اذا لم نسقط من حسابنا الوهم الذى استبد بالفرنسيين فى القرن الثامن عشر – والذى سخر منه ليسنج – بأنه مادمنا متقدمين فى الجانب الآلى بأكثر من القدماء فلماذا لا ننتج ملاحم مثلهم ، فأن نتيجة هذا الوهم لا يمكن أن تكون سوى قصائد ميتة مثل « الهيزيادا » « لفولتير » التى قلد بها « الالياذة » ٠

* * *

وينبغى تطبيقا للجدلية المادية أن تنطلق التجارب النقدية الأصيلة دائما مما هو محدد ، من قراءة الأثر الأدبى نفسه ، حتى لو بدت هذه القراءة للوهلة الأولى مجرد حشد انطباعات شخصية لا تعتمد على قيم عامة ، اذ أنه بواسطة الذوق – الذى يأخذ الطابع العالمى ويتكون على

وجـه الدقة من خلال العملية التحليلية ـ يمكننا أن نستخلص من الأثـر عناصره المجردة ، ونلتقط من خلالها علاقاته بالمناخ الثقافى والتاريخى والاجتماعى واللغوى والمعلومات التى لدينا عن حياة المؤلف • وبعد هذه العملية التحليلية يعود الناقد الى ما هو محدد ، الى الشعر نفسه ، بمقدرة فائقة على فهمه وتعمقه ، اذ أنه حينئذ لا يعتمد على الانطباعات الشخصية فحسب وانما على معلومات موضوعية علمية • هـــذا المنهج الذى قـد لا يكون الناقد على وعى تام به هو الذى أدى الى أعظم الاكتشافات النقدية، وهو ينبثق أساسا من وعى الدارس كلما مارس بحثا علميا أصيلا ، وقد أكمل حديثا الناقد الاجتماعى « لوسيان جولدمان » هذا التصور بنظريته التى سنعرض لها فيما بعد عن أسلوب « المكوك » فى الانتقال الدائب أثناء العملية النقدية من الجزء الى الكل ثم العودة الى الجزء وتكرار العمليـة هكذا دواليك •

* * *

ونعود الى الأصول الاشتراكية الأولى للواقعية فنجد أن « انجلز » بالذات كان حريصا على تحديد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى فى تصور وظيفة الأدب فى المجتمع ، وفى رسم بعض المعالم الهامة فى طريقة قيامه بهذه الوظيفة من خلال قضيتين أساسيتين هما الالتزام والاستلاب • أما بالنسبة للالتزام فقد كان صريحا فى الدعوة الى أن يكون « الاتجاه » فى الأدب نابعا من الموقف والأحداث نفسها ، بدون أن يشار اليه بشكل مباشر ، كما أنه لا ينبغى للشاعر أن يعطى القارىء حلا جاهزا لمستقبل الصراعات الاجتماعية التى يصفها ، فالقصة الاشتراكية كما يقول تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة ، عنطريق الوصف الأمين للظروف الواقعية ، فهى بهذا تهز من الأعمق تفاؤل العالم البرجوازى ، مما يجعل الشك فى القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمـرا لا مفر منه ، لكن دون أن نشير بأى شكل مباشر الى حـل ما ، بل على العكس من ذلك تتفـادى اتخـاذ مـوقف ينحاز بوضوح الى الهـــدف

الأصيـــل(١) ٠

ويذهب « انجلز » الى أبعد من ذلك فى شرح طبيعة الالتزام النابع من الموقف الى حد القول بأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف فى بعض الأحيان ، فهو بهذا التزام عفوى موضوعى لا يخضع للرأى الشخصى ، ونظرا لأهمية هذه الدعوة فى مقاومة الدعاية الرخيصة فى الأدب يجدر بنا أن تسجل كلماته نفسها وما أثارته من تأويلات وتعليقات ، يقول : ان الواقعية تعنى فى نظرى ــ الى جانب الأمانة فى نقل التفاصيل ــ أعادة التصوير الدقيـــق للخصائص النموذجية فى الظـروف النموذجية(١) ، وكلما كانت آراء المؤلف خفية كان هذا من صالح العمل الفنى ، كما أن الواقعية التى اتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها ايضا بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة . فبلزاك مثلا ــ وأنا أعتبره أستاذ الواقعية الذى يفـــوق بمراحل كل ما قدمه زولا ــ قد أعطانا فى الكوميديا البشرية تاريخا واقعيا ممتازا للمجتمع الفرنسى ، وصف فيه بدقة بالغة الفترة ما بين عـــامى ١٨١٦ ــ ١٨٤٨ عاما بعام تقريبا ، حيث قدم لنا لوحة تاريخية تعلمت من تفاصيلها الصغيرة مـــادة اقتصادية أعـــظم من كل ما قـــدمه المؤرخون ومحترفو الاحصائيات عن هذه الفترة ٠

وحقا فقد كان بلزاك سياسيا من أنصار حركة « المشروعية » ، ولكن عمله العظيم يعتبر مرثية مستمرة للانهيار الذى لا مفر منه لذلك المجتمع « الطيب » ، وينصب كل تعاطفه نحو الطبقة المحكوم عليها بالغروب ، ومع ذلك فلم يكن نقده وخازا على الاطلاق ، ولم تكتسب سخريته مــرارة الا عندما يدخل فى أحداثه الرجال والنساء الذين كان يكن لهم أعمق التعاطف وهم النبلاء ، ولهذا فان بلزاك عندما وجد نفسه مضطرا لأن يتصرف ضد تعاطفه الطبقى ومبادئه السياسية المسبقة رأى الضرورة الحتمية لغروب

---

(١) المصدر السابق ــ فى الفن لماركس وانجلز ص ١٣٣/١٣٤ ٠

(١) هذه أوضح اشارة لقضية النموذج فى الأدب التى سنتعرض لها فيما بعد ٠

نبلائه المفضلين ، ووصفهم كأناس لا يستحقون مصيرا أفضل من ذلك ، كما رأى رجال المستقبل الحقيقيين فى مكانهم الوحيد الذى بوسعه أن يجدهم فيه ابان تلك الآونة ، كل هذا أعتبره من أعظم انتصارات الواقعيةومن أهم ملامح « بلزاك » العظيم(١) ٠

وقد أولت هذه الفقرات بطريقة تغلب عليها السذاجة فى بعض الأحيان ، فالفن طبقا لهذا التأويل يمكن أن يتعارض جذريا مع أفكار المؤلف التى يؤمن بها مادام الفنان لا يفتأ يتمثل أمام ناظريه قوة الواقع المستقل عنه ولا يبطل الوظيفة الفعالة لمضمونه ، وهذا يؤدى الى العودة الى تصور منفصم ولا معقول فى الفن ، والواقع أن « انجلز » هنا يشرح ما قاله منقبل بمناسبة الأدب الهادف ، بمعنى أن الأفكار ينبغى أن تتجسم فى مجرى التكوين الفنى للأحداث دون أن تنفصل عنها بأى شكل ، وبهذه الطريقة نرى أن موقف بلزاك لم يكن متناقضا ، بل كان مركبا ومعقدا الى أقصى درجة ، فهو من ناحية أمين لا يرقى اليه الشك لمثالية الملكية المطلقة والحنين للأمجاد التاريخية القديمة ، ولكنه من ناحية أخرى ـ وهذا يتم على التوالى وليس بالعكس ـ يظهر المرارة والاحتقار للتدهور والتفسخ الماثلين فى الطبقة التى كان يجب عليها القيام بهذا الدور ، مما يتعارض مع أى حل سياسى متوسط أو التزام غير كامل ٠

على أن بعض النقاد الآخرين(٢) لا يرون بأسا من الاعتراف بلون من التناقض فى موقف « بلزاك » وغيره من كبار الواقعيين ، كما أثبت « انجلز » من أن « بلزاك » بالرغم من تصوره السياسى للعالم على أساس « المشروعية » فقد ضمن أعماله أعنف ما عرف من هتك الأقنعة عن وجه فرنسا الملكية الاقطاعية ، ومثل بقوة هائلة وشاعرية بالغة ما كان ينتظرها من موت محتم ٠ وقد تبدو حالات هؤلاء الواقعيين الكبار بما فيها من عدم

---

(١) المصدر السابق ـ فى الفن ـ ص ١٣٨/١٣٧ ٠

(٢) راجع « مقالات فى الواقعية » لمؤلفها Lukacs, Georg. p. 10.

المبالاة بتصور العـــالم وتحمل المسئولية السياسية فيـه متناقضة مـع واقعيتهم ، وهى فعلا كذلك الى حد ما · بيد أنه بالنسبة للهدف الأساسى منها ، وهو معرفة النفس فى الحاضر وتحديد الوضع التاريخى ، فان ما يكتسب أهمية حاسمة فى هذا المضمار انما هو الصورة التى يعطيها العمل الفنى للعالم وما تعبر عنه · وهنا نجد أن آراء المؤلف الخاصة ومـــدى ما فيها من توافق مع هذا التصور الذى يقدمه العمل الفنى تتراجع الى الدرجة الثانية من الأهمية ، وبهذا تقوم بطبيعة الأمر مشكلة جادة وكبيرة فى علم الجمال ، فما يسميه « انجـلز » « انتصــار الواقعية » يصل الى جذور الخلق الفنى ويكشف عما تعنيه الواقعية من عطش للحقيقة وتعصب للواقع يجد كل كاتب شريف نفسه مسوقا اليه ·

فأى كاتب واقعى فى عظمة « بلزاك » عندما تتناقض لديه التطورات الفنيـة الداخلية للمواقف التى يعرضهـا والشخصيات التى يخلقها مع الأحكام المسبقة الأثيرة عنده أو الأفكار المسلمة لديه فانه لن يتردد لحظة فى طرح أفكاره جانبا ووصف ما يرى بأمانة فى واقع الأمر ، وهذا العنف فى مواجهة التصور الشخصى للعالم هو أعمق مظاهر الأخلاقية الأدبية فى الكاتب الواقعى التى تجعله يختلف عن صغار الكتاب ممن يستطيعون دائما أن يعقدوا صلحا ملفقـا بين تصورهم للعـــالم من ناحية والحقيقة الواقعة من ناحية أخرى عن طريق فرض تصور زائف محرف عن الواقع ليتطابق مع التصور المسبق · هاتان الطريقتان المختلفتان فى أخــلاقية الكاتب ترتبطان بمستوى الخلق الفنى ومدى ما فيه من أصالة أو زيف ، فالشخصيات التى يبدعها كبار الواقعيين عندما تكتمل رؤية المؤلف لهـــا تكتسب حياتها المستقلة عنه ، فهى تعمل وتتجه هذه الوجهة أو تلك وتعانى مصيرها الذى تفرضه عليها جدليتها الداخلية الجوهرية اجتماعياونفسيا ، ومن هنا فان الكاتب الذى يعدل قسرا مجرى التطور الخاص لشخصياته ليس كاتبا واقعيا ، بل لا يمكن الاعتداد به على أى مستوى كان ·

ويقترب هذا التأويل من الحل الآخر الذى يمكننا أن نعثر عليه فى

شرح « جولدمان » لطبيعة تكوين الرؤية الفنية للعالم ، على أساس أنهـا ليست من عمل الفرد الذى ليس بوسعه أن يحمل مسئوليتها ، وانما هى من عمل الطائفة التى ينتمى اليها ، وليس الفرد الا معبرا عن هذه الرؤية مهما كان دوره عظيما فى بلورتها وصياغتها ، ومن هنـا فان التناقض ينتقل الى مستوى آخر جدلى بين الفـرد وبيئته أو طبقته ، ولا يتحتم أن تكون الطبقة أكثر تقدمية من الفرد بل ان العكس هو الغالب دائما ، وعلى أية حال يظل ما يقوله « لوكاتش » عن أخلاقية الواقعية وأمانتها الموضوعية هو الفيصل فى هذا الموضوع .

* * *

ويرى انجـلز » بالنسبة لبنـاء الشخصيات انه اذا كانت المعالجة مسرحية يجدر أن تمثل كل شخصية طبقة اجتماعية أو تيارا محددا ، كى تمثل بالتالى أفكارا خاصة بعصرها ، وتجدد دوافعها ومحركاتها ، لا فى الرغبات الفردية المسكينة ، وانمـا على وجه الدقة فى التيـار التاريخى الذى يحملها .

بيد أن التقـدم الذى ينبغى أن يتسم به بالاضافة الى ذلك يكمن فى عرض هذه المحركات بطريقة فعالة وحية وطبيعية من خلال تطور الأحداث نفسها ، حتى يكون صراع الحوار أقل أهمية وأشد عفوية . كما يرى أن الشخصية لا تتحدد خصائصها ببساطة بما تفعل ؟ بل بالطريقة التى تمارس بها هذا الفعل ، وفى هذا الصدد فان بروز الخصائص الفردية للشخصيات ــ حتى ولو كان بعضها منفصلا عن الآخر ــ لا يضير المضمون الفكرى العام للمسرحية ، بل ان التناقض قد يكسبها بعض الثراء(١) .

ولعل هذه الملاحظات هى الوحيدة التى ظفر بها فن المسرح منأصحاب

---

(١) المصـدر السابق ــ عن الفن لماركس وانجلز . ص ١٤٦ .

النظرية الذين ركزوا جهـدهم ـ كما فعل نقـاد الواقعية من بعد ـ على مجال القصة ٠

* * *

أما بالنسبة لقضية الاستلاب التى تعد طبقا « لماركس وانجلز » من خصائص المجتمع الراسمالى ، فبالرغم من طابعها الاجتماعى والاقتصادى الا أن لها تأثيرا كبيرا على مجال الابداع الفنى مما يكسبها أهمية خاصة فيما نحن بصدده الآن ٠ وهما يشرحانها طبقا لنظريتهما فى توزيع العمل ، اذ لم يكد يتوزع العمل فى المجتمع حتى أصبح لكل فرد مجال نشاط محدد وقاطع ومفروض عليـه ليس بوسعه الهرب منـه ، فهذا صائد أسماك أو طيور أو راع أو أديب ٠٠٠ ويجب عليه أن يظل كذلك أن لم يرد أن يفقد وسيلته فى كسب خبزه ، بينما فى المجتمع الشيوعى ـ على حد تصورهم ـ لا يوجد مجال قاصر للنشاط ، فيستطيع كل فرد أن يكمل نفسه على هواه فى أى مجال ، فالمجتمع هو الذى ينظم الانتاج العام ، وبهذه الطريقة على وجه التحديد يسمح لى أن أمارس اليوم شيئا وغدا شيئا اخر ، فبوسعى أن أذهب فى الصباح لصيد الطيور ، وفى المساء لصيد الأسماك ، وفى الليل لتربية الحيوانات ، وبعد الأكل لكتابة الأدب حسبما أشتهى وبدون أن أصبح صيادا أو راعيا أو أديبا ٠

فتثبيت مجـال النشاط الاجتماعى وتصليب الانتاج الخاص وجعله قوة موضوعية تفوق قدراتنا وتنمو حتى تند عن سيطرتنا يتناقض جوهريا مع آمالنا وينسف تقديراتنا وحساباتنا ، وكل ذلك يعد حتى اليوم من المعالم المميزة للتطور التاريخى(١) ٠ وهذا الانتاج الذى يند عن تحكم الانسان وسيطرته ويصبح قوة موضوعية تفرض نفسها عليه هو الخاصية الجوهرية لما يطلق عليه « الاستلاب » كظاهرة تكتسب كل يوم بالاضافة الى ذلك خاصة فى مجال الابداع الفنى المعنى العام للعجز عن التواصل والاندماج فى النسيج

---

(١) راجع « كتابات عن الفن » لماركس وانجلز ص ١٥٩ ٠

الجماعى للمجتمع والاعتقاد فى قيمه الأساسية وتحقيق الذات فى اطاره الخانق ٠

وتبعا لأصحاب النظرية يمكننا أن نأخذ فى اعتبارنا مظهرين أساسيين للاستلاب فى النشاط الانسانى العملى : ـ

١ ـ علاقة العامل بانتاجه كشىء غريب عنه له سيطرة عليه ، وهى العلاقة التى تصله فى نفس الوقت بالعالم المحسوس وبالأشياء التى تتحول الى عالم مواجه له غريب عليه وعدوانى أمامه ٠

٢ ـ علاقة العامل بنفس عمليـة الانتاج ، وهى علاقته به كنشاط لا ينتمى اليه ، فيتحول النشاط الى شىء سلبى والقوة الى ضعف والتناسل الى عقم ، وتصبح الحيوية البدنية والروحية للعامل فى حياته الشخصية نشاطا موجها ضد نفسه مستقلا عنه ، لا ينتمى اليه ، لأن العمل السالب :

(أ) يسلخ الانسان من الطبيعة ٠

(ب) ويسلب منه شخصيته نفسها ٠

أى يصيب بالعقم وظيفته ونشاطه الحيوى ، وبهـذه الطريقة يسلب فى الانسان كل الجنس البشرى ، ويقصر حياته النوعية على كونها مجرد وسيلة للوجود الفردى ، فهو فى المقـام الأول يجعل حيـاة الأفراد تتسم بالغربة الشديدة ، وتصبح تجريدا مستلبا للهدف من حياة النوع ، وعند ذلك يصبح النشاط الحر مجرد وسيلة للوجود المادى(١) ٠

واذا كان الفن ينتمى الى مجال النشاط الحـر الواعى الذى يسيطر به الانسان على الواقع المحيط به ، وينتج عن طريقه عالما موضوعيا فان استلاب الانسان فى نشاطه الانتاجى ينعكس بالتالى فى الهبوط بالفن من نشاط ابداعى حر الى مجرد وسيلة لأى شىء آخر ٠

---

(١) انظر المصـدر السابق ص ١٦٨ ٠

هذا مجمل الأساس المادى للواقعية الاشتراكية ، وهو كما نرى مجرد مبادىء ومسلمات تتصل بالفكر الاشتراكى عموما وبالظاهرة الثقافية على وجه الخصوص ، ولا تقدم منهجا مقننا للابداع أو رؤية متكاملة لعملية الخلق الفنى ، وان اشتملت على خمائر وقضايا سيطول بالباحثين تداولها فيما بعد ·

وعندما قامت الثورة الروسية عام ١٩١٧ شغلت فى بداية الأمر ببناء النظام المادى ولم يلتفت الحزب للجانب الأدبى الا فى البيان الذى أصدرته اللجنه المركزية عام ١٩٢٥ والذى ينص على النقاط التالية :

ان مجتمع الطبقات لا يعرف الفن المحايد ، وان طبقة العمال التى استولت على السلطة قد فرضت ديكتاتورية « البروليتاريا» ، غير أنها خلال فترة الانتقال لا تتوفر لها القوى الموجهة الكافية كى تؤكد سلطتها على جميع مجالات الحياة الروحية والاقتصادية ، ولهذا فلا غنى لها عن المتخصصين المثقفين من البرجوازيين ، ولذلك تولى أهمية خاصة للمتعاطفين معها من الأدباء « لأن الحزب يرى فى كتاب الطبقة العاملة زعماء المستقبل الايديولوجيين للأدب السوفيتى ، الا أنه يجب أن يناضل بكل الوسائل ضد من يتخذون موقفا متهاونا ويحقرون التراث الثقافى القديم والمتخصصين من الفنانين ·· ويبدو من كل الدلائل أن الأسلوب الخاص بهذا العصر لابد وأن يخلق وسيخلق بوسائل أخرى ، وأن حل هذه المشكلة لم ينضج بعد ، ولهذا فان أية محاولة لتحريك الحزب فى هذا الاتجاه خلال الفترة الحالية من التطور الثقافى ينبغى أن ترفض ·

وكان هذا الاعلان المعتدل بمثابة هدنة عظيمة الفائدة للجميع استمرت خلال سبع سنوات ، حتى قامت اللجنة المركزية للحزب عام ١٩٣٢ بحل

(١) انظر Von Sachno, Helen, Literatura sovietica, Trad. Madrid, 1968, p. 38.

كل الجمعيات الأدبية وانشاء اتحاد الكتاب السوفييت كمنظمة وحيدة ذات سلطة مطلقة فى الأدب · وقد نصت لائحة الاتحاد على العناصر التالية : ـ

ان الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب واستاذيته الفنية وقدراته الفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط الوثيق المباشر بين الحركة الأدبية والمشاكل المعاصرة الخاصة بسياسة الحزب والسلطة السوفييتية ، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراستهم الواعية العميقة للواقع ، خلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة فان الادب والنقد السوفييتى يزحفان بجانبها ، وعلى هدى الحزب الشيوعى لصنع مبادىء الابداع الفنى الجديدة ، هـذه المبادىء التى ستتمخض عنهـا من ناحية عملية التمثل النقدى للتراث الأدبى القديم ، ومن ناحية اخرى ستتولد من دراسة التجربة الظافرة لعمليـة التشييد الاشتراكى وازدهار ثقافتها · ان الواقعية الاشتراكيـة كمنهج أساسى لكل من الأدب والنقـد السوفيتيين تتطلب من الكاتب الصادق تمثيلا محددا من الوجهة التاريخية للواقع فى تطوره الثورى ، على أساس أن يتلاحم الصدق والجوانب التاريخية المحددة فى التمثيل الفنى مع مهمـة التغيير الايديولوجى لتربيـة العمال بالروح الاشتراكى · وتضمن الواقعيـة الاشتراكيـة للفن الخلاق امكانات رائعة للتعبير عن جميع المبادرات الفنية واختيار الأشكال والأساليب والأجناس المختلفـة(١) ·

بيـد أن هـذه الفقرة الأخيرة لم تنجح فى حماية المبادرات الفنيـة الحقيقة اذ كان من أولى نتائج هذه اللائحة القضاء الرسمى على المدرسة الشكلية فى اللغة والادب Formalism التى عدت خارجة على القانون وشرد انصارها ، وبدأت بعـدها سلسلة من محاكم التفتيش الأدبية التى أخذت تستقصى ملامح البرجوازية لدى الكتاب غير مكترثة بمبدأ التسامح

---

(١) راجـع : Premier Congrès de l'Union des Ecrivains soviétiques, 1934, Statuts, Paris, 1974, p. 252.

الذى كان البيان السابق قـد شرعه · وبهذا جنـد الأدب نهائيا للخدمة « العسكرية » لأهـداف الدولة السياسيـة المباشرة ، وفقـد استقلاله عن السلطة الحاكمة وقدرته على نقدها أو حتى اثارة عناصر النقـد الذاتى لديها مما كان له أخطر النتائج فيما بعد ·

وقـد تم الاعلان عن الواقعيـة الاشتراكية عقب ذلك خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفييت سنة ١٩٣٤ ، وتحدد على لسان « أندريه شدانوف » على الوجه التالى :

ان الرفيق « ستالين » قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية ، فما معنى هـذا ؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهـذه التسمية ؟ معناه أولا : معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة ، ولا ببساطة كواقع موضوعى ، وانما كواقع ينمو ويتطور ثوريا ، ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفنى الأمين للواقع وللتاريخ بمهمة التربيـة الايديولوجيـة للانسان العامل وصياغته بروح الاشتراكية ، هـذا هو المنهج الذى نسميه فى الأدب والنقـد منهج الواقعية الاشتراكية »(١) ·

وقد حاول « جوركى » باعتباره رئيس اللجنة التحضيرية لهذا المؤتمر أن ينفث فيه روحا تحرريا يحـد من تعصب التيار الحزبى الجارف ، فأكد فى خطاب الافتتاح « أننا لا نعلن فى هذا الاجتماع اتحادنا الجغرافى فحسب، وانما اتحادنا فى الهدف أيضا ، لكن هـذا الاتحاد لايعنى بأى شكل انكار أو تحـديد تنوع مناهجنا الفنيـة واختلاف مطامحنا الأدبية »(٢) ولكنها كانت محاولة مدينة بالفشل مسبقا لأن « جوركى » نفسه لم يسلم من رذاذ التعصب الذى لاحقه وطارده وتعنت معه ، ولأنه لم ينجح فى تقديم مفهوم مرن موسع للواقعية الاشتراكية يعارض به الأفكار الرسمية المرهقة ، فنجده

---

(١) أنظر المصدر السابق و Action Poétique, No. 52, Paris, 1974.

(٢) انظر : M. Gorki, Discurso en el Primer Congreso de escritores soviéticos. Trad. Mexico, 1968, p. 83.

يحاول تحديد الواقعية الاشتراكية على اعتبار انها تؤكد الوجود الانسانى كنشاط وابداع ، وأن هدفها الأساسى يكمن فى تنمية مواهب الانسان كى ينتصر على الطبيعة ويصل الى ما يفيده فى صحته وطول عمره(!!) ، ولكى يعيش سعيدا على الأرض التى يطمح الى أن يجعل من أجوائها ـ طبقا لنمو حاجاته ـ مسكنا فسيحا للانسانية المتحدة فى أسرة واحدة · ولاشك أن هذه الأفكار تمس صميم وظيفة الأدب والفن ولكنها لا يمكن أن ترسم معالم محددة لمنهج ما واقعيا كان أو غير واقعى ، وقد مهد « جوركى » لذلك بحديث مطول عن قيمة الأساطير فى التعبير عن القوى العاملة فى المجتمعات ، وكأنه يتنبأ بذلك بتيار واقعى أسطورى سيزدهر بعد ربع قرن تقريبا فى أمريكا اللاتينية ، ولكنه على أية حال لم يغن كثيرا فى حينه فى رسم معالم الواقعية الاشتراكية التى أوشكت أن تقضى على الأساطير القديمة لتحل محلها « أساطير » من نوع آخر وان كانت أشد فقرا وخطرا وعقما ·

كما حرص « جوركى » على أن يضيف أثناء مناقشات المؤتمر أنه « مع أننا لا نرفض بأية حال المهمة العظمى التى قامت بها الواقعية النقدية ، ونقدر الى أبعد مدى المكاسب التى حصلت عليها فى مجال الصياغة وفن الكلمة ، فان علينا أن ندرك أننا لا نحتاج الى هذه الواقعية الا لغرض واحد هو أن تجعل من الممكن لنا رؤية آثار الماضى كى نكافحها ونقضى عليها ، لكن هذا الشكل من الواقعية لم يؤد مطلقا الى تربية الشخصية الاشتراكية وليس بوسعه أن يفعل ذلك ، لأنه كان ينتقد كل شىء ولا يثبت شيئا محددا ، بل قد يعود ليؤكد ما كان ينتقده من قبل »(١) ·

* * *

وقد تداولت المراجع الروسية التحديد الذى قدمه « شدانوف » للواقعية الاشتراكية . فجاء فى المعجم الفلسفى الصغير » أن « رجال الفن

---

(١) المصدر السابق ص ١١٥ ·

السوفيتى هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكى والحماس الذى لا حـد له للحزب الشيوعى والروح الوطنيـة السوفيتية » ٠

ويرى النقاد الغربيون أن هـذا التعريف لا يصل الى مستوى المبـدأ الجمالى الفنى الواضح . وأن كل ما يمكن للكتاب أن يستخلصوه منه هو أن يتخـذوا موقفـا ايجابيا من الواقع الاشتراكى ومن مشكلة العمل فى اطاره ، وأن يراعوا الموضوعات التى يوحى لهم بها الحزب كل عام ، وأن يتسمـوا بالتفـاؤل والايجابيـة فى وصفهم ، مع الاعراض عن التجارب الشكلية لأنها تعوق شفافية التعبير عن المضمون الثورى المباشر ٠ ولنعد الى كلمات « شدانوف » نفسه لنجده يقرر أن « على كتابنا أن يستخرجوا المادة اللازمة لأعمالهم الفنية ، لموضوعاتهم وشخصياتهم وتعبيرهم الفنى من الحيـاة ومن تجارب رجال الحزب ومشروعات الصناعـة والانتاج » وبالفعل فان كل مشروعات الصناعة والانتاج قـد أصبحت مادة للأدب السوفييتى ابتداء من التصنيع والمزارع الجماعية والكهرباء وشق القنوات والصرف واستصلاح الأراضى الى بحوث الفضاء ومشروعات الصناعة الكيماوية ، وكان أول مظهر لذلك قد فرض نفسه على الأدب فى شكل خطة التنمية الخمسية التى أعلنت عام ١٩٢٩ وسخرت من أجلها جميع الأشكال الأدبية للدعاية المباشرة لها ٠

وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبى للأدب الذى كان « لينين » قد سبق الى التعبير عنه عام ١٩٠٥ فى مقال بعنوان « تنظيم الحزب وأدبه » يقول فيه ان الأدب يجب أن يصبح أدبا حزبيا معارضا للعادات البرجوازية وللصحافة البرجوازية التى تخـدم أصحابها وتخضع للسوق ، معارضا للانتهازية والفردية الأدبية البرجوازية ، معارضا للفوضوية الارستقراطية واصطياد المصالح ، وعلى الطبقة العاملة الاشتراكية أن تؤكد مبـدأ أدب الحزب ، وأن تنفذ وتنمى هذا المبدأ بأكمل وأتم صورة ممكنة ٠

وقد استشهد « شدانوف » بهذه الفقرة عام ١٩٤٥ فى معرض فرضا رأى الحزب على المؤسسات الأدبية واغلاق احدى صحف « لينينجراد » لأنها سمحت بنشر اشعار « أخماتوفا » التى تجنح للصوفية وتمجد العشق، كما سمحت بنشر كتابات « زوشينكو » الذى يعلن اعجابه بالأدباء الغربيين، مما جعل اللجنة المركزية للحزب تندد به ، وجعل شدانوف ـ صوت السلطة في عصر ستالين ـ يكتب بعنوان « الجبهة الايديولوجية والأدب » : اننا نفرض على رفاقنا من موجهى الحقل الأدبى ومن الكتاب أن يهتدوا بشىء لا يمكن أن يقـوم بدونه النظام السوفييتى وهو السياسة ، وذلك بالطريقة التى يتربى بهـا شبابنا ـ لا بروح شرير خاو من الايديولوجيـة ـ وانما بروح ثورى حقيقى »(١) ٠

* * *

واذا بحثنا فى مبادىء الواقعيـة الاشتراكية التى ركزت على فن القصة عن دور الشعر والمسرح وجدنا أنهما لم يظفرا « بقرارات » حاسمة ، وان اتضحت طريقة معالجتهما من بعض المناقشات التى دارت بين الشعراء والكتاب على اختلاف اتجاهاتهم ٠ ومن أهم الخصائص التى انتهـوا الى ضرورة توافرها للشعر ما عبر عنـه الشاعر « لوجوفسكى » فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت بقوله « أرى قوة شعرنا الغنائى تتمثل فى أقصى ما يصل اليه من أمانة وصدق تعبير ، فعلى الشعر أن يتقد بكل حماس الشاعر وان تتوهج فيـه جميع صفاته ٠٠ ان أهم شىء فى الشعر هو أن يلتحم فيه العنصر النضالى بالعنصر الشخصى » وان كان أعمق من ذلك ما قدمه « باسترناك » من تحديد أصيل لمفهومه للشعر والنثر بقوله « أن الشعر هو النثر ، لا بمعنى مجموع الأدب النثرى ، وانما هو النثر نفسه ، صوت النثر الذى يعمل لا الذى يحكى، أن الشعر هو لغة الفعل العفوى، أى

---

(١) انظر : A. Zhdanov, Literatura, Filosofia y Marxismo. Trad. Mexico, 1968, p. 86.

الفعل ذى النتائج الحية ، وبطبيعة الأمر فان الشعر ـ شأنه فى ذلك شأن كل شىء فى العالم ـ يمكن أن يكون جيــدا أو رديئا ، تبعــا لمحافظتنا عليه أو تدميرنا له ، لكن على أية حال فاننا نجد أن النثر الصافى المتألق فى توتره عندما يترجم الى جوهره يعطينا شعرا (١) .

واذا كانت تلك التعريفات « الشاعرية » لا تقدمنا كثيرا فى استبصار نوعية التزام الشاعر طبقا لمبادىء الواقعية الاشتراكية ، فقد تولى شاعر آخر ـ فى نفس جلسات هذا المؤتمر ـ صياغة النتيجة الأخيرة التى انتهوا اليها بهذه الكلمات : « أن أبيات الشاعر هى الأدوات التى تغير من شكل العالم ، انه لا يتغنى بها فحسب ، وانما يطرق ويصوغ ، ويبنى » . وقد تبلور هذا الاتجاه الى تكريس « الفعل » فى الشعر فيما عبرت عنه قرارات المؤتمر من تبنى البطولة الايجابية فى الشعر الغنائى » .

وقد وضع « جوركى » هنا ايضا لمسة هامة فى تحديد الأسلوب الذى ينبغى اتباعه اذ قال « وبما أن حقيقة المستقبل واضحة وبسيطة ، فان على الكاتب أن يجنح الى البساطة والوضوح والايحاء » . كما أضاف عنصرا هاما ستكون له نتائجه البعيدة فى نظرية الواقعية الاشتراكية عندما دافع بحرارة عن ضرورة ما أسماه بالرومانتيكية الثورية ، مبررا موقفه بأن هذه الرومانتيكيــة ليست فى حقيقــة الأمــر الا اسمــا مستعــارا للواقعيــة الاشتراكية (٢) .

أما فيمــا يتصل بالمسرح فمن الملاحظــات التى برزت لسطح الحياة الأدبية فى روسيا فى العام التالى لاعلان الواقعية الاشتراكية ما عبر عنه الكاتب « نيكيتين » من أنهم قــد أعادوا ترتيب أهميــة الأجناس الأدبية ، واضعين المسرح فى مقدمتها « لأن الأشكال المسرحية هى أشدها حيوية ،

---

(١) انظر . Lo Gatto, Ettore, La literature ruso-sovietica. Trad. Buenos Aires, 1973, p. 333.

(٢) المصــدر السابق ، ص ٢٨٩ .

وأسهلهـا فى الفهم ، ومن هنـا تأتى فضيلة المسرح التربوية التى أعترف بها كعنصر أساسى فى النضال »(١) ٠ وان كان على المسرح أن ينتظر كى يعثر على أهم مؤسس لنظريته الواقعية الاشتراكية فى « برتولد بريشت » الذى ارتفع الى مستوى أرسطو ــ بمعارضتــه الذكية ــ فى بنائه لنظرية المسرح الملحمى المتباعد ٠

* * *

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يختلف صدى هــذه المبــادىء النظرية الواقعيــة لدى الأدباء الروس انفسهم من كاتب لآخر ، بل اننا لا ندهش ان رأينا بعضهم يبحث لنفسه عن اطار نظرى مرن لا تختنق فيه قدراته المبدعة ، ولعــل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير « ايليا اهرنبرج » الذى تعتبر قصته « ذوبان الجليد » بما فيها من رمز شفاف عن روسيا بعــد « ستالين » نقطة تحول فى مجرى هذا الادب وبداية عصر جديد له ، يرى « اهرنبرج » أن العمل الأدبى لابد وان تتوفر له اربع خصائص أساسية هى : ــ

١ ــ أن يكتب بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار ٠

٢ ــ أن يصف الانسان الواقعى الذى يجوز عليه الخطأ والصواب وأن يمس وجوه التطور والصراع التى لم تعالج بعد فى اى كتاب أو صحيفة ٠

٣ ــ أن يكون موضوع العمل مازال غير ماثل فى وعى الناس ٠

٤ ــ ان يكتشف الاديب افاقا جديدة من ناحية الشكل الفنى(٢) ٠

ويتضح من هذه المبادىء محاولة الادب الجاد التخلص من ربقة التبعية السياسيــة القاهرة والتقاط زمام المبادرة الفكرية والايديولوجية واستعادة أرضه التى فقدها بالاحتلال الحزبى ومصادرته على حرية الابداع والنقد ٠

وحتى لا نقف عند مرحله تاريخيه متقدمة فى عرض مبادىء الواقعية

---

(١) انظر العــدد رقم ٥٩ من مجلة Action Poétique, 1974.

(٢) انظر « الادب الروسى بعد ستالين » لمؤلفتــه : Von SSachno, Helen, p. 97.

الاشتراكية ، وقبل أن نستعرض طرفا مما وجه لها من نقد ، من أتباعها وخصومها على السواء ، يهمنا أن نتعرف على آخر صياغة جمالية لها طبقا لما ورد فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ الذى جاء به أن الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى ، أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ، وتقتضى الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعى هدفا معينا هو تربية الانسان بروح الشيوعية ، والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية ، وبناء مجتمع جديد ، والنضال من أجل السلام والديموقراطية والاشتراكية ، وصياغة الانسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسق الثراء الأيديولوجى والجمال الروحى والكمال الجسمانى . وبعد أن يشرح المعجم الظروف التاريخية لنشأة الواقعية الاشتراكية يحدد مبادئها الجوهرية فيما يلى : ـ

الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية ، والالتحام العميق بالحياة والواقع ، وابداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية ، والبرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث ، وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضى والحاضر ، وانما تشير أيضا الى طبيعة تطورها فى المستقبل ، اذ أن الفنان الواقعى انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبنى منظوره للمستقبل على أساس واقعى علمى ، لا على أساس مثالى خيالى كما كان الواقعيون النقديون فى نظرتهم للتطور الاجتماعى ، ومن هنا نعثر على جوهر الرومانتيكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية وتفاؤلها التاريخى الصادق ، وانطلاقا من هذه الرؤية فان الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الايجابية وتبنى مثالها على أساس علمى يتجسم فى البطل الايجابى الذى لا يعد ثمرة للخيال الفنى وانما ينتزع من الحياة نفسها ، على أن الأعمال الواقعية تعنى بتحليل العيوب الاجتماعية لتسهم فى واجب تجاوزها والانتصار عليها .

وبعد أن يشيد المعجم بما كان للواقعية الاشتراكية من أثر حاسم فى ظهور كتاب كلاسيكيين فى السنوات التى تلت اعلانها عام ١٩٣٤ ـ خاصة « مايكوفسكى » و « شولوخوف » فى مجال الأدب، يندد بالآثار السلبية التى ترتبت على نزعة عبادة الفرد فى عهد « ستالين » وظهرت فى الميدان الفنى من خلال أفكار خاطئة أهمها غلبة الجانب العقائدى « الدوجماطيقى » وفكرة الأدب الخالى من الصراع والانعكاس الجزئى للحياة ، وهى أفكار لم تستطع على انحرافها أن تبعد الفن عن مسيرته التاريخية حتى جاء المؤتمر العشرون للحزب الشيوعى فوضع حدا للآثار الضارة لمرحلة عبادة الفرد ٠

ويؤكد المعجم رفض الواقعية الاشتراكية حاليا لفكرة التعايش السلمى الايديولوجى مع الاتجاهات الراسمالية وادانته لمذهب « الشكلية » ٠ ويحتضن آثار كتاب الجمهوريات الديموقراطية الاشتراكية وبعض آثار الكتاب الغربيين مثل « أراجون » الفرنسى و « أمادو » البرازيلى ٠ ثم يحدد خصائص المرحلة الحالية للواقعية الاشتراكية فيما يلى :

ـ ثراء التجارب الواقعية التى يقوم بها فنانون ينتمون الى بلاد متشابهة فى مرحلة تطورها التاريخى ٠

ـ غزو أشكال ومناهج جديدة للابداع الفنى لتعديد وتنويع أساليب الفن الاشتراكى ٠

ـ القيادة الطليعية للثقافة التقدمية العالمية(١) ٠

أما النقد الذى ووجه به مفهوم الواقعية الاشتراكية فقد تعددت مصادره ودوافعه ، ولم يقتصر على خصوم الاشتراكية ، بل تعدى ذلك الى كثير من أنصارهافى الشرق والغرب ، وقد اتخذوا من اختلافهم

---

(١) انظر : Petit dictionnaire d'esthétique, Moscou, 1965.

السياسى أحيانا مع السلطات الروسية تعلة للهجوم على مبادئها التى استمرت بعد ذلك تمثل عصبها المركزى .

وقد كان « لوكاتش » أول من بدأ فى ادانة الواقعية الاشتراكية من الداخل . اذ أنه هاجرالى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٣٣ حيث ظل هناك أحد عشر عاما قبل أن يعود الى وطنه الأصلى « المجر » . وطبقا لمؤرخيه(١) فان ما يلفت النظر هو أنه فى خلال أول عامين من اقامته فى الاتحاد السوفييتى كان يعمل فى بناء تصورد الخاص عن « الواقعية العظمى » ويحفر بها تيارا معارضا بصفة غير مباشرة ــ وان كانت ملموسة ــ ضد الواقعية الاشتراكية التى كان يحتفل النقاد والنظريون الروس عندئذ باعلانها .

وليس الأمر مجرد استنتاج من المؤرخين « فلوكاتش » نفسه يهاجم بلا هوادة أهم عناصر الواقعية الاشتراكية عندما يقول : ــ

ان تاريخ الفن يخطىء فى مشكلة جوهرية عندما يتصور أن الواقعية والطبيعية يلتقيان فى اطار واحد .. وقد كرست كثيرا من جهدى لهذه القضية . وعندما أنقد الواقعية الاشتراكية فى عصر ستالين أعتبرها طبيعية مؤقتة . فكل ما ورد تحت شعار الواقعية الاشتراكية وكل ما يستخدم اليوم (١٩٦٨) لتوريط مصطلح الواقعية لا يمت فى رأيى بصلة لا الى الواقعية الاشتراكية ولا حتى الى مجرد الواقعية ، ولكنه على وجه الدقة طبيعية عصر محدد . وهكذا فعندما أتحدث عن تصور الواقعية فانى أطبقه على نماذج تمتد من « هوميروس » الى « جوركى » . أقول هذا بالمعنى الحرفى للعبارة وبدون رغبة فى مقارنة « جوركى » « بهوميروس » لكن لأعبر عن فكرة أساسية وهى أننا نجد لديها اتجاها مشتركا ، لا يتصل

---

(١) أنظر : Fritz, P., Raddatz, Georg Lukacs en testemonios personales y documentos garficos. Madrid, 1975, p. 82.

بوسائل التعبير الفنية ولا بالأسلوب وانما بالنية المرتبطة بجوهر الواقع العميق للانسانية الذى مازال يهدر فى مجرى متصل ، وهنا تكمن مشكلة الواقعية ، تلك الواقعية التى لا تعنى طبعا تصورا للأساليب ، فالفن فى كل عصر ـ وهذا بالغ الأهمية هنا ـ يشير الىالمشاكل المباشرة لزمنهوللتطور العام للانسانية ويرتبط بهما ، مع احتمال ألا يكون الكاتب نفسه على وعىتام بذلك ، ولا يخطر ببالى أن أزعم أن « هوميروس » كانت لديه أية فكرة عن الانسانية ، وبالرغم من ذلك فان المشهد الذى نرى فيه العجوز «برياموس» يخف الى معسكر « أخيل » ليحمل جثمان « هيكتور » يعرض لنا مشكلة انسانية عظيمة لا يستطيع أن يمر بها الانسان مر الكرام ان كان يريد أن يصفى حسابه مع الماضى ومع نفسه ، والى هذه المشكلة كنت أقصد عندما تكلمت عن احياء ذكرى الانسانية فى الفن الحقيقى الذى يعرض فى مضمونه ما هو جوهرى فى تطور البشرية ، ومن هنا خلود تأثيره(١) ٠

ويتابع هذا الفيلسوف هجومه على عنصر آخر من عناصر الواقعية الاشتراكية فيكتب أيضا فى الستينات منددا بأنه منذ قرابة ثلاثين عاما بدأ الاعتراف بالرومانسية الثورية كخاصية من خصائص الواقعية الاشتراكية ، ومتسائلا : كيف نفذت بهذه الطريقة المفاجئة الى النظرية الجمالية الماركسية رومانسية مغلفة بهذا الوصف الخلاب : ثورية ، مع أن كلا من « ماركس » و « انجلز » لم يكونا يخفيان سخريتهما دائما من الرومانسية ، يعتقد بعض النقاد والواقعيين أن مبعث هـذه الظاهرة يعـود الى الطابع الفردى الذى طغى على الفترة الستالينية ، فتعسف ديكتاتورية الفرد وتطويعـه أحيانا النظرية الاقتصادية لأهوائه قد افسح منفذا لتسرب النزعات الفردية الحادة الى المجال الجمالى متمثلة فى فكرة الرومانسية الثورية ، وكثيرا ما يعتمد أصحاب هـذه النظرية على ما ورد فى أحـد مؤلفات « لينين » فى مرحلة

---

(١) انظر : Varios Autores, Conversaciones con Lukacs. Madrid, 1969, p. 47.

تشيأبه وهو « ماذا نفعل ؟ » حيث يشير الى ضرورة الحلم بالثورة ، الا أنه يميز بوضوح فى هذا الكتاب نفسه بين الواقع ومنظور المستقبل ، وان كان أحدهما لا ينفصم عن الآخر · فحلم « لينين » ليس سوى رؤية واضحة لما يمكن الوصول اليه من خلال عملية ثورية واقعية(١) ·

ومن الواضح أن القاء التبعة على عهد « ستالين » فى هذا النقد انما هو تعلة فحسب ، لأن المبدأ الخاص بالرومانسية الثورية مازال يمثل جزءا هاما فى التعريف الروسى الرسمى للواقعية الاشتراكية ــ كما نقلنا سابقا عن المعجم الجمالى الصادر فى موسكو عام ١٩٦٥ ·

* * *

ولعل ثائرا عجوزا آخر هو رفيق « لينين » المنشق « ليون تروتسكى » كان أشد صراحة فى مهاجمة الفكرة من أساسها ، وهى مــدى مشروعية تدخل الدولة والحزب فى التوجيه المباشر للفنون والآدب ، وقد كتب خلال منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ يقول :

ان الفن فى عهــد « ستالين » سوف يدخــل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ، ومع ذلك فان سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد الا على أذهان أثملتها السلطة ــ كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو ــ أن الفن ، مثله فى ذلك مثل القلم ــ لا يسعهما تلقى الأوامر· لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك »(٢) ·

وفى بيان عدوانى اللهجة ، يعتبر رد فعل ضــد الواقعية الاشتراكية وقعه كل من الكاتب الفرنسى الشهير « أندريه بريتون » مؤسس السيريالية،

---

(١) انظر كتاب لوكاتش «المعنى المعاصر للواقعية النقدية» الطبعة المشار اليها،ص ١٦٤ ·

(٢) انظر : Aragon, Louis-Breton, André, "Surrealismo Frente a realismo socialista". Trad. Barcelona, 1973, p. 26.

والرسام المكسيكى « دييجو دى ريبيرا » ـ وكلاهما ماركسى ـ تحت عنوان « من أجل فن ثورى مستقل » ويقال ان كاتب البيان هو « تروتسكى » نفسه لكنــه آثر ألا يوقع عليــه ، يشنون هجوما عنيفا على تبعية الفن الذليلة للدولة فى عهــد ستالين ، ويحاولون تغطيــة هـــذه الحرب الأيديولوجية الواضحة بالدعوة الى استقلال الفن حتى يتحرر من كل التزام قائلين : ـ

« ان الأمــر الجوهرى الهــام فى مسائل الخلق الفنى هو أن يتحرر الخيال من كل أنواع الضغوط ، وألا يستسلم لأى سبب لما يفرض عليه من قوالب مهما كان نوعها ، واننا نعلن فى وجه كل من يحاول اليوم أو غدا أن يضغط علينا حتى نرضخ لاخضاع الفن لتعاليم نعتبرها غير ملائمة أساسا لطبيعته رفضنا المطلق لهذا الضغط وارادتنا الحازمة على الالتزام بشعار « كل أنواع الرخص من أجــل الفن » ، ونحن نعترف بطبيعة الحال بأن من حق دولة الثورة أن تدافع عن نفسها أمام الرجعيــة البرجوازية العدوانية التى تتستر تحت شعار العلم أو الفن ، لكن هناك هــوة سحيقة بين مثــل تلك الاجراءات الدفاعيــة المؤقته وبين محاولة توجيــه الابداع الفكرى للمجتمع ، واذا كانت الثــورة مضطرة ـ من أجــل تنميــة قوى الانتاج المادية ـ الى قيادة نظام اشتراكى مركزى فانه ينبغى أن يضمن مبدأ حرية الابداع الفكرى النابع من الحرية الفردية ، بدون أية سلطة تفرض أو توجه ، بل على الجمعيات الأدبية والعملية أن تحل مشاكلها دون أى تدخل من جانب السلطة الحاكمة(١) ٠

ومن الطريف الذى لا يخلو من دلالة خاصة أن نشير فى هذا الصدد الى ما يحكيه « بريتون » عن تجربته الشخصية مع الحزب الشيوعى عندما أراد أن ينضم الى صفوفه عام ١٩٢٦ فى باريس ، وكيف تم استجوابه أمام عدة لجان ساءلته عن لوحات « بيكاسو » و « ماسون » التى كان ينشرها فى مجلته حينئــذ ، وكيف انه حاول عبثــا أن يناقش مفهومهم للواقعيــة

---

(١) المصــدر السابق ٠ ص ٣٠ ٠

الاشتراكية(١) باذلا قصارى جهده كى يوضح لهم ضرورة المحافظة على تكامل البحث الفنى . والحرص على أن يكون الفن هدفا فى حد ذاته دون أن يتحول الى وسيلة ، وكيف أن أصدقاءه ألحوا عليه بأن هذا الموقف يتعارض جذريا مع الماركسية ، ولكنه شديد اليقين بسطحية هذا التعارض ، مما دفعه الى ان يبحث عن « الرفيق تروتسكى » لمناقشته فى هذا الأمر، ودهش اذ وجده متفهما بعمق لوجهة نظره ، وانتهيا الى أن المبدأ الذى يلتقى على أساسه رجل الثورة والفنان هو مبدأ « التحرر الانسانى » . وسوف نرى أن هذا التيار المتحرر قد استمر فيما بعد لدى كبار الفلاسفة والكتاب الواقعيين فى غرب أوربا . كما سنعرض لبعض مبادىء السيريالية عند مناقشة المذاهب الأدبية الأخرى من وجهة النظر الواقعية العامة .

على أنه يعنينا الآن أن نوضح مسألة على قدر عظيم من الأهمية وهى أن رفض السيريالية للواقعية الاشتراكية كان نابعا من التناقض بينهما لا من الوجهة الايديولوجية وانما من الوجهة الفنية أساسا اذ أن السيريالية ــ خاصة عند « بريتون » ــ تلتزم بالماركسية وان كانت تؤولها بطريقة خاصة، ويكفى أن نقرأ من بيانهم الشهير الذى أصدروه عام ١٩٣٧ هذه الفقرات لندرك طبيعة هذا الرفض المسبب :

« اننا نستنكر بشدة أن يتمثل فن مرحلة ما فى مجرد المحاكاة المحضة للمظاهر البارزة للعيان فى هذا المرحلة . وعلى ذلك نرفض مفهوم الواقعية الاشتراكية لأنه يخطىء عندما يزعم وجوب الزام الفنان بتصوير بؤس الطبقة العاملة فحسب وكفاحها من أجل التحرر ، بالاضافة الى أن هذه المزاعم تناقض أساسا تعاليم الماركسية ولنقرأ ما كتبه « انجلز » فى رسالته الى « مس هاركينس » عام ١٨٨٨ اذ يقول « كلما اختفت آراء المؤلف (السياسية) أفاد هذا العمل الفنى » ونستنكر بشدة امكانية ابداع عمل

(١) لاحظ أن اعلانها لم يكن قد تم بعد .

فنى ، أو أى عمل مفيد فى التحليل الأخير ـ بالاقتصار على التعبير عن المضمون المباشر الواضح المعيان لمرحلة ما ، وعلى العكس من ذلك تهدف السيريالية الى التعبير عن المضامين الخفية ٠

ان العنصر المغرق فى الخيال الذى كثيرا ما تلجأ اليه السيريالية يستبعد جذريا تطبيق شعار الواقعية الاشتراكية ويمثل لنا المفتاح الذى يفضى بنا الى هذه المضامين الخفية ، والوسيلة الكفلية بلمس وتفجير الخلفية التاريخية السرية التى تختبىء خلف ستار الأحداث ، ولا يمكن بدون القرب من هذا الخيال المغرق ـ حيث يفقد العقل البشرى قدرته الضابطة ـ أن نعثر على امكانات ترجمة حقيقية لأعمق مشاعر الانسان ، تلك المشاعر التى يستحيل عرضها فى اطار العالم الواقعى المسطح ، والتى لا مخرج لها ـ نظرا لتدفقها وانهمارها ـ الا من خلال التطابق الخالد مع الرموز والأساطير(١) ويستخدم « تروتسكى » أدوات شبيهة بذلك فى نقده للواقعية عندما يؤكد أنها ليست دائما سواء ، اذ أن الرمز يمثل جزءا هاما من جملة العمل الأدبى ، ويقول فى بحث له عن الشعراء الرمزيين ما فحواه أن الابداع الفنى مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزى وسيظل كذلك ، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة ، ويضرب المثل بالمدلول الخالد للنماذج الكبرى مثل « فاوست » و « هاملت » و « عطيل » ، وهؤلاء لا يمكن وصفهم بأنهم أبطال ايجابيون ، بل انهم بلغوا من الفردية ما يجعل من الصعب تجسيم صفات خاصة فيهم تؤدى الى اعتبارهم نماذج تحتذى فيها(٢) ٠

* * *

وسنرى عند عرضنا للأسس الجمالية للواقعية واتجاهاتها المختلفة أن كثيرا من وجوه النقد هذه لا تعدو ان تكون من قبيل الخلافات اللفظية

---

(١) انظر نفس المصدر ص ١٥ ٠

(٢) انظر : « الواقعية الفرنسية » لمؤلفه « هارى لفين » الطبعه المسار اليها من قبل ص ٥٦٥ ٠

التى تعمد الى تحريف الكلمات عن مواضعها لتجادل فيها ، فلم يزعم أحد من نقاد الواقعية أن محاكاتها للحياة ينبغى أن تكون حرفية أو أنها تخلو من الرمز أو تستنكر التراث الأدبى الانسانى ، ولكن مكمن الخطر فى هذا الجدل هو انه يتناول قضايا مذهبية سياسية ويضع عليها أقنعة أدبية ، والواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص تغرى بهذا السلوك لأنها حاولت جر الأدب الى ميدان السياسة المكشوف ·

وقد كتب أحد الأدباء الروس الخارجين عليها ـ وما أكثرهم فى الغرب ـ فى كتاب نشره باسم مستعار(١) يقول انه من المنطقى تمشيا مع وصف الواقعية باحدى الأيديولوجيات أن تكون هناك واقعية رأسمالية وأخرى مسيحية وثالثة اسلامية ، ثم ادانها لخضوعها لتوجيه الحزب قائلا ان الواقعية الاشتراكية تتخذ منطلقا لها صورة مثالية مفروضة عليها من الخارج ثم تحاول تكييف الواقع المعاش طبقا لها ، وبينما يعانى الأدب الغربى فى هذه المرحلة من تطوره باختفاء الأبطال تقريبا نجد أن الروس يلزمون أدباءهم بأبطال ايجابيين ، وما داموا يكيفون الواقع طبقا للصورة المثالية فلابد وأن يعثروا عليهم · لكن فى خيالهم ·

هذا هو لب الواقعية الاشتراكية كما يراها الغرب الآن ، مثالية غير نقدية ، وموجهة غير أصيلة ، ومن هنا كان وصفها لدى الروس فى لحظات الحرارة بأنها رومانتيكية ثورية ، كما أن الآثار التى تسفر عنها أو التى تتمثل فيها قد يصدق عليها ـ كالمجتمع المغلق الذى تنبعث منه ـ أن تكون جيدة حينا أو رديئة حينا آخر ، بيد أنها دائما أقرب الى الأساطير الملحمية منها الى القصة كما هى معروفة فى تطورها الأخير فى الأدب الغربى · بل ان بعض النقاد يرون أنه الى جانب التيار الايجابى فى الأدب الأوربى المتمثل فى « القصة الجديدة » فان التيار السلبى المضاد هو الذى يعطى للعصر مذاقه وطابعه وخصائصه المميزة ، وأن هناك انفصاما واضحا بين

(١) انظر : Tertz, Abram, One Socialist Realism, New York, 1951, p. 76.

ما يطلقون عليـــه الدال والمدلول أى الفن والحياة أو الذات والموضوع ، اذ أن من يرى احدى شخصيات « بيكيت » مثلا وهى تخرج من بين الأنقاض تنشد نصا تسخر فيه من كل شيء ـ حتى من المسرح نفســه ـ لن ينسى ذلك أبدا فيما بعد ، فاذا ووجه هؤلاء النقاد بدعاوى الواقعية الاشتراكية فى البطـل الايجابى ومنظور المستقبل كان رد أحد كبارهم أنه « يبدو أن الرسالة التاريخية للواقعيــة الاشتراكية هى تكفين الفن وحمله الى مقره الأخير ، اذ أنه ربما كان لها قيمة دعائية كبرى ، لكن المؤكد ـ فى نظره ـ أنها لا تتضمن اية قيمة فنية ، ومن هنا يبدو أنها ـ سواء كانت بضفاف أم بدون ضفــاف ـ تحتــل المكان الأول على مسرح تدمير الفن وتصفيتــه لنفسه »(١) ٠

ولاشك أن هــذه النظرة العدمية الساخرة لا تمثل أبقى ولا أجدى مظاهر الفكر الغربى المعاصر ، بل انهــا بوقوفها على طرف النقيض مع الوضعية الايجابية الاشتراكية انما تهدف الى اقامة توازن عادل معهــا للحد من تطرفها واكسابها نوعا من الموضوعية الفعالة ٠

ولعل الدليل على ذلك انه عقب اخر الهزات الغربيــة العنيفة التى تمثلت فى ثورة الشباب فى مايو ١٩٦٨ برز عامل جديد فى مجال الأدب هو انبعاث الحركة الواقعية من جديد كاصدق اطــار يستطيع أن يجسد الظروف الموضوعية لهذه المجتمعات القلقة المتقدمة أيضا ، واعيد تقييم الواقعية عموما ، والاشتراكية على وجه الخصوص ، فى عــدة مجلات ادبيــة متخصصة(٢) ، واجريت بعض الاستفتاءات بين كبار الكتاب عن تقديرهملهذا الانبعاث واسبابه فكادوا يجمعون على ان محور هذه الظاهرة يعــود الى حاجة الشباب الى التماس العناصر الايجابية البنــاءة التى لا تقدمها لهم اية نظرية ادبية بمثل ما تقدمها الواقعية ٠

---

(١) انظر : Lefebver, Henri, Literatura y sociedad, Trad. Barcelona, 1971, p. 123.

(٢) انظر : Action Poétique, No. 44, Septembre 1970.

الفصل الثانى

الأسس الجماليـــة للواقعيـــة

- اتجاهان فى الفكر الجمالى
- من المحاكاة الى الانعكاس
- النموذج والبطـل
- **منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر**

اتجاهان فى الفكر الجمالى

اذا كنا قد انتهينا عند دراسة الواقعية النقدية فى الغرب الى تأكيد حضورها المتجدد وثرائها الخصب لدى كبار الأدباء المبدعين الذين لاتشغلهم العملية النظرية عن التقاط روح العصر ودمغها بعمق فى آثارهم ، فان الأمر يختلف عن ذلك فى مجال النقد وأصوله الفلسفية، اذ أن أحدث التيارات تطرح جانبا المصطلحات القديمة وترفض الانحصار فى اطارها المسبق ٠ وتجنح دائما الى اعادة عرض القضايا من زوايا مختلفة باسقاط ضوء جديد عليها ، فليس الأمر مجرد تجديد فى لغة النقد ، ولكنه أساسا تجديد فى رؤية الموضوعات ، ولهذا فمن العسير أن نعثر بين كبار النقاد الآن على من يجازف فى التعبير عن نفسه باستخدام مصطلح قد استهلك وتهرأ من كثرة ما حمل من اضافات ومشاكل ، بل يتجهون الى طرح القضايا بشكل آخر مستفيدين من المكاسب النظرية للعلوم الانسانية المختلفة وعلاقاتها المتشابكة الفنية ، ويكفى أن ندرس مصطلحات « المقال » و « الكتابة » و « البنائية » لندرك أن لكل فترة أدواتها المرهفة المثقفة وأن التكرار هو آخر ما يلجأ اليه الناقد الحديث ، ومن هنا فانك نادرا ما تجد فى الغرب الآن من يتعمق فى بحث نظرية جمالية ثم يستمر فى اطلاق اسم الواقعية عليها مهما كانت قرابتها الفلسفية والفنية بها ، هكذا بعكس الكتاب الاشتراكيين ــ خاصة ممن يعيشون خارج المعسكر الشرقى وضغوط الحياة فيه ــ فانهم يعتزون بمصطلح الواقعية ، ويجدون فيه انتماءهم الايديولوجى التقدمى ، ولا يعانونه كمذهب رسمى لا محيد عنه مهما ضاقت به الصدور أو ضاق هو عن تصوراتهم ٠

* * *

من هنا فان مادتنا فى عرض الأسس الجمالية للواقعية سوف

تستقى غالبا من أصحاب النظرية الواقعية ذات البعد الاشتراكى الملتزم ، لأنهم كانوا أكثر جدية فى تعميق نظرية الواقعيــة من الوجهة الفلسفيــة والفنية دون تنازل عن اسمها العريق أو قلبها على وجهها الآخر ، بيد أن مقولاتهم الجمالية هذه لا تنحصر فى اطار الواقعية الاشتراكية كما سنرى، بل تتجاوز هذا المجال لتغطى الواقعية النقدية الغربية الحديثة فى أخصب مظاهرها وأهم آثارها ، وهم فى جملتهم خارج السلطة الرسمية للواقعية الاشتراكية مما يضعهم فى قلب ما يتميز به المفكر الأمين وهو قدرته على الشك والنقد التى لا يستطيع بدونها أن يصل الى نتيجة يعتد بها ٠

وينقسم كتاب النظريــة الجماليــة الواقعيــة فى تصــوراتهم الى مجموعتين رئيسيتين : المجموعة الأولى وهى التى تمثل الخط الأساسى للواقعية الاشتراكية كما حاول الفلاسفة والنقاد الروس وضعه منذ اعلانها حتى الآن ، والذى عبر عنه بطريقة منهجية منظمة « لوكاتش » ابتداء من الكتاب الذى وضعه فى مقتبل شبابه عن « نظرية القصة »والذى أعلن فيما بعد نقــده له وعدوله عن أهم ما فيــه ، ولكنــه ظــل بالرغم من ذلك من « خمائر » النظرية الاجتماعية للأدب خاصة عند « جولدمان » كما سنرى بعد ذلك ، حتى قمة أعماله عن « علم الجمال » معتمدا فى الدرجة الأولى على ثقافته العميقــة وطول نفســه فى الدراســة لابراز عناصره النظرية الجوهريه ، والواقع أن كتابات «لوكاتش» هى المنبع الثر لالفلسفة الواقعية وخطوطها النظرية العريضة فحسب ، وانما لكثير من المعالم الفنية التى يرجع الفضل اليه فى بلورتها وابرازها ، وقــد يختلف قليلا أو كثيرا عن الخط الرسمى للواقعيــة الاشتراكية ــ كما ألمحنا من قبــل ــ ولكنه يظل المنظر المنهجى الأول للواقعية فى القرن العشرين ، بل انه أخذ على عاتقه رد اعتبار الواقعيــة وأعادة تقييمهــا فى مظاهرها الأساسيــة فى القرن الماضى ، أما الاتجــاه الثانى فى البحث الجمالى الواقعى فانه وان كان لا يتميز بالتماسك النظرى الصلب ولا بالمقــولات المحــددة الا أنه يستلهم

فى ألمــانيا أعمال « بريشت » وتأملاته النظرية ، ويرتكز فى فرنســا على أعمال « أراجون » الشعرية والقصصيــة والنظرية أيضا ، وقـــد عززته دراسات «جارودى» العميقة سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو الادبية ، ثم وجد فى « ارنست فيشر » التعبير المتكامل عن خطوطه العامة خاصة فى دراساته التطبيقية وكتابه النظرى عن الفن ٠

* * *

ومن العسير متابعة المناقشات الحاليــة عن الواقعيــة بدون الالمام الدقيق بأهم الخصائص المميزة لهذين الاتجاهين فى الفكر الجمالى ، اذ أن التعارض بينهما يتصل بتصورهما لطبيعة العلاقة بين الفنان وجماهير الناس ، مع كل ما يترتب على ذلك فى تحـديد معالم الواقعيــة ، بل وفى جوهر تصورهم عن الانسان نفسه ٠

ونقطــة الانطلاق فى الخلاف بينهما تكمن فى تصورهما عن طبيعة الفن ووظيفته ، فوجهة نظر المدرسة الاولى هى أن الفنليس سوى صيغة من صيغ المعرفة ، اذ أنه طبقا للتيار الذى خلفتــه فلسفة « هيجل » يعتبر الفن معرفة بالصور بينما تعــد الفلسفــة معرفة بالتصورات ، ونتيجــة لذلك فان الفن يعرف عندهم على أنه انعكاس للواقع الموضوعى ، لواقع تم حدوثه كاملا بالفعل ، والاتجاه الأساسى لهذا التيار الفكرى هو دائما ابراز ما أطلق عليه « ماركس » « الجانب الايجابى فى المعرفة » والمبالغة فى تقدير هــذا الجانب أدت الى نتائج جمالية انتهت الى تحديد الواقعية ووضعها فى اطار خاص لا يعطى الاهتمام اللازم لفكرة أساسية أخرى فى نظـرية المعرفــة ، على أساسهــا تصبح الممارســة هى منبــع المعرفــة ومعيارها الأول ٠

وهــذه بالذات هى الخاصية المميزة لفكر « فيشر » الجمالى ، اذ أنه يعتبر الفن صيغــة من صيغ العمل فى الدرجة الأولى ، وبهــذا الاعتبــار فحسب قـــد يتضمن شكلا من أشكال المعرفة ٠ وليس هذا الاختلاف هينا

ولا تفصيليا ، ولكنــه جذرى وخطير ، فعندما يكون الفن شكلا من أشكال العمل والفعل فاننا نتصوره حينئـذ باعتبـاره أولا خلقا وابداعا وليس محاكاة للطبيعة ، على ذلك تصبح رسالة الفنان هى البحث وليس التعليم ، وأولوية الممارسة على الانعكاس هى التى تميز المـادية الجدلية ، وتتيح الفرصة للمبادرة الخلاقة للانسان كي تتصدر المجال ٠

وقد كان « بريشت » على وعى برسالته الجمالية عندما عارض جميع الاتجاهات التقليدية فى أشكالها الأفلاطونية المثالية أو الوضعية الطبيعية، وأطلق على محاولاته فى البحث فى « كتابات عن المسرح » اسما له دلالة هامة هــو « علم الجمــال غير الأرسطى » ، أى أنه لا يعتمد على ظواهر المحاكاة والتمثل والاندماج ، وحــــدد موقفــه أكثر بقوله : « مهما كانت اعادة تصوير الواقع كاملة فان هذا الواقع لا مفر من أن تمسه يد التغيير والتعديل ما دمنا نقوم بعمل محدد هو صياغته واعطاؤه شكلا ما »(١) ٠

* * *

ينبثق من هــذا الخلاف الجوهرى فى تصور طبيعــة الفن اختلاف فى تقدير وظيفته ، فاذا اعتبر الفن مجرد صيغة للمعرفة فان معايير قيمه تقترب كثيرا من معايير المعرفة نفسها : أولا معيار الشمول ، يعتبر العمل الفنى أكثر جمالا وعظمة كلما عبر عن الواقع بأتم شكل وأكمله ٠ فقصص « بلزاك » ـ وهى لوحة شاملة لمجتمع عصره ـ تصبح هى النموذج الأعلى لكل صيغ الواقعيــة ٠ وعلى عكس ذلك فان « كافكا » عنــدما يصوغ فى « القلعة » أو « القضية » جانبا أساسيا ـ لكنه جزئى وتجريدى الى حد ما ـ من علاقة الانسان بالعالم فى مجتمع مستلب فانه يستبعــد من مجــال الواقعية بمعيار الشمول ، وهذا التصـور هو الذى دعا « لوكاتش » الى عقد مقارنة بين « توماس مان » و « كافكا » فى كتابه الذى سبق أن أشرنا

---

(١) انظر : Brecht, Bertold, "Escritos sobre teatro". Trad. Madrid, 1970, p. 68.

اليه « المعنى المعاصر للواقعيــة النقدية » فادان « كافكا » بأقسى لهجة ، بينما نجد « فيشر » فى « ضرورة الفن » ينصف « كافكا » ويقرنه « ببرتولد بريشت » من حيث نزعتهما لبنــاء الواقع عن طريق الأمثولة ، ويوضح أن الفرق ينحصر فى أن « بريشت » يدرك منظور المستقبـل بوعى ، بينما لا يتجاوز « كافكا » مجال الاستلاب والاحتجاج عليه ، وقد أدى اكتشاف كتابات ورسائل « كافكا » النظرية مؤخرا الى اعادة تقييم هــذا الجانب منه ، واتضح أن رفضه لمجتمعه لم يكن الا رفضا أيديولوجيا مسببا ٠

* * *

وهنا نقترب من المعيار الثانى المبنى على اختلاف التصور فى وظيفة العمل الفنى ، فاذا اعتبر الفن مجــرد صيغة من صيغ المعرفة فان وظيفته التربوية تنحصر عندئذ فى حدود التعليم المباشر ، ويقــل الاهتمام بدوره فى مجال البحث والابداع ، كما يترتب على ذلك تصور خاص للنقــد على اعتبار أن رسالته الأساسية تنحصر حينئذ فى مدى اتفاق العمل الفنى أو اختلافه مع الأهــداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة أو القوى التقدمية ، وعلى هذا فكل ما لاتتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع القريبة يصبح مهددا بالرفض بحجة أنه تحلل وانهيار ، وقــد كشفت المناقشات الطويلة عن « البطل الايجابى » الناطق بلسان المؤلف والواعى بقوانين التطور التى تحكم عصره عن مدى خطورة هذا التصور ٠

وليس معنى ذلك أن أصحاب الاتجاه الثانى ينكرون الدور التربوى للفن ، فهم عنــدما ينادون بواقعيــة بلا حواجز لا يرمون من ذلك الى أن تكون واقعية بلا مبادىء ، يقول «جارودى» صاحب هذا الشعار انه لابد من التعرف على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، ويستنكر اقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسيــة والابداع الفنى ، بل يعطى كلمة السياسة مفهومها الواسع العميق من عون الطبقة العاملة على بناء مستقبلها فى المــدى البعيد عن طريق بناء انسان الغــد ، والعمل العظيم

عندئذ ليس بالضرورة هـو ذلك الذى يصور أو يمثـل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الانسان أسمى درجـة من الوعى بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها ٠

فليست المشكلة اذن هى جعل الحاضر أو المستقبـل مثاليا ، وانما هى أن نوقظ فى الانسان ضرورة التفوق على نفسـه ، ولهـذا فان الأثر الفنى كلما كان عظيما فانه يعبر فى لحظة تاريخية معينة عن عالم جديد فى طريقه الى الميلاد ، ويجعلنا نحس بحضور الانسان الذى يتفوق على نفسه، وبهـذا يستمر تأثيره العميق فينا ، حتى ولو كانت الملابسات التاريخية والاجتماعية التى يتولد فيها تختلف بصفـة أساسية عن الملابسات التى تحيط بنا(١) ٠

وقـد اتخذ الصراع بين « لوكاتش » و « بريشت » منطلقات أخرى كذلك ، من أهمها تصور « لوكاتش » للديموقراطية الثورية ، اذ يعتبر أن التزام الأديب بمبادىء التقـدم والديموقراطية يمثـل المحـور الأساسى لموقفه الواقعى ، فهـو لا يولى الكاتب الذى انفصمت صلته بطبقته جذريا نفس الأهميـة التى يوليهـا للكاتب الذى يظل على أرض اللعبـة الفكرية مناضـلا من أجـل الديموقراطيـة الثورية ، ومن هنـا كان اعتراض « لوكاتش » على وسائل الابداع الجديدة التى دعا لها « بريشت » ووضعها فى خـدمة الأدب الاشتراكى ، وبنفس الطـريقة التى كان يستعد بهـا « لوكاتش » سياسيا لمرحلة انتقال طويلة المـدى يتصور الواقعيـة أيضا باعتبارها استمرارا للاتجاهات التقدمية العظمى فى القرن التاسع عشر ، وبـدلا من اكتشاف وسائل فنية جديدة على أساس العلاقات الاجتماعية المستحدثة ــ وهـذا هو ما يحاوله « بريشت » فى نهاية الأمر ــ فهو يعنى بتحرير الأدب من عناصر التحلل التى تتسرب اليه ٠

---

(١) انظر : Fischer, Ernest, "El Hombre sin Atributos", Prefacio de Roger Garaudy. Trad. Madrid, 1975,p. 15.

وقد انتهى « بريشت » فى موقفه المتميز بالنسبة لمنهج الواقعية الى ضرورة تمثل الامكانات الفنية الجديدة ، مستنكرا الحكم بتحريم استخدام تيار الوعى كوسيلة فنية أو رفض أسلوب « جويس » بحجة أن « تولستوى لو كتب بهذه الطريقة لكان له منهج آخر» . وكان «بريشت» يشعر دائما أن من الصعب عليه أن يدمج نظريته فى الاطار المعروف للواقعية الاشتراكية، ويقول: « اننى أتلقى فى ذهنى تمثلا مبهما للألوان ، وانطباعات خاصة لبعض فصول العام ، أسمع ايقاعات بلا ألفاظ ، وأرى لفتات بلا معنى ، فتنمو لدى رغبة فى خلق تكوينات أشكال مجهولة ، هذه الأخيلة غير قابلة للتحديد بأى حال ، وأظن أنها على قدر كبير من السطحية لكنها موجودة ، انها الصيغة الماثلة فى أعمالى »(١) .

وكثيرا ما كان « بريشت » يسخر من تصور « لوكاتش » للواقعية ويصفه بالشكلية ، ويقول انه يذكره ببعض مشاهد أفلام « شارلى شابلن » عندما يأخذ فى اعداد حقيبة سفره فتضيق عن جميع ملابسه مما يجعله يكدسها حشرا فيها ويغلقها كيفما اتفق ثم يتناول مقصا ويأخذ فى قص الزوائد الخارجة من الحقيبة .

ولا ننسى أننا هنا أمام نظريتين فى الفن تختلف احداهما جوهريا عن الأخرى بالرغم من اعترافهما بالأساس المادى الجدلى للواقعية .

« فلوكاتش » لا يريد أن يستبعد عنصر التناقض من نظريته التشخيصية فى الفن بل يرمى الى التغلب عليه ويحاول طبقا لجدلية « هيجل » التوفيق بين الجوهر والمظهر ، فالسر عنده فى نجاح أى عمل عظيم يتمثل فى « اعطاء صورة عن الواقع يتوافق فيها ـ فى وحدة عفوية ـ كل تناقض بين الجوهر والمظهر ، أو بين الحالة الخاصة والقانون العام، أو بين الوهلية والتصور ، من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى ، بحيث

---

(١) انظر : Fritz, J. Raddatz, "Georg Lukacs en testemonios documentos". Trad. Madrid,1975, p. 74.

يشكل كل من العنصرين وحدة لا تنفصم أجزاؤها أمام عين المتلقى »(١) ·

أما بريشت فهو يصل الى درجة انكار لحظة المتعة الفنية ، ولا يحاول أى توفيق بين الجوهر والظاهرة ، بل على العكس منذلك يبرهن على اختلافهما وعدم انسجامهما ، وعلى هذا فان العمل الأدبى عنده ينبغى أن يشف ـ ولو هامشيا ـ عن اتجاهات وملامح أخرى ، وأن يقدم بذلك وثائق توضح نفس عملية التناقض فى التمثيل الفنى ، يقول فى كتابه « القانون الصغير » « ان العروض الفنية ينبغى أن تتراجع أمام ما تعرضه » ·

ومن هنا يأخذ التعارض بين الاتجاهين مداه ، فبينما يحاول « لوكاتش » أن يدعم القصة الواقعية التى تعرض العالم البرجوازى المغلق كشكل تام التكوين ، يقوم على مبدأ تجاوز التناقضات ، ولا يعترف بالشكل المفتوح ، نجد أن « بريشت » على العكس من ذلك يؤكد على المدلول الاجتماعى لا الجمالى للعمل الفنى ، والتوافق الذى يهدف اليه من خلال نظريته فى المسرح الملحمى هو نوع من التوافق مع الواقع الحى الذى يلاحظ فيه كل من المبدع والجمهور معا لا هذا التوافق الذى يتم داخل العمل الفنى نفسه ·

* * *

ويقدم « فيشر » صياغة جديدة تعتمد على رؤية مختلفة لهذا الصراع ينمى بها فلسفيا اتجاه « بريشت » حتى أنه يميل الى التخلى عن مصطلح الواقعية ، ويعتبر الاشتراكية موقفا فى النقد والأدب وليست مذهبا ولا منهجا مرسوما ، فهو ينكر أولا فرض أفكار فنية بمراسيم حكومية أو حزبية ، ويدعو الى تركها تتكون وتنمو من خلال الأعمال نفسها ، من خلال لعبة الحركات والمناهج الفنية الحرة وتعدد الحجج والمناقشات ، اذ أن « أرسطو » لم يسبق « هوميروس » ولا سوفوكليس » وانما استنبط من

---

(١) نفس المصدر · ص ٧٥ ·

اثارهم نظرياته الجمالية ، وبقدر ما يتوفر أعظم قسط من الخصوبة والثراء في وسائل التعبير يبرز بوضوح العنصر المشترك بينها ، فاذا عرفنا — في رأى « فيشر » — الواقعية الاشتراكية بأنها منهج أو أسلوب قفز أمامنا على الفور السؤال التالى : منهج من ؟ أو أسلوب من ؟ منهج « جوركى » أم « بريشت » ؟ « مايكسوفسكى » أم « الوارد » ؟ ، اذ أن أساليب ومناهج هؤلاء الكتاب تختلف فيما بينها الى حد كبير ، ولكن موقفهم الأساسى واحد. هذا الموقف الاشتراكى الجديد يأتى نتيجة لاعتناق الفنان لوجهة النظر المادية التاريخية . ثم يقترح « فيشر » اطلاق اسم « الفن الاشتراكى » بدلا من الواقعية الاشتراكية ، على أساس أن « جوركى » هو الذى تبنى هذا المصطلح الأخير ليعارض به الواقعية النقدية ، لكن مفهوم الواقعية الاشتراكية قد تعرض لكثير من التشويه والتحريف بتطبيقه فى الفنون التشكيلية مثلا على لوحات تاريخية اكاديمية تقليدية ، وفى الأدب على قصص ومسرحيات تعتمد فى حقيقة الأمر على الدعائية . لهذا السبب يرى « فيشر » أن مصطلح « الفن الاشتراكى » أصدق فى التعبير ، اذ يشير بوضوح الى موقف الفنان ، لا الى أسلوبه ، ويبرز الرؤية الاشتراكية لا المنهج الواقعى . واذا كانت الواقعية النقدية والأدب والفن البرجوازيين عموما تتطلب كلها نقد الواقع الاجتماعى القائم فان الواقعية الاشتراكية أو الفن والادب فى البلاد الاشتراكية يتطلبان التوافق الجوهرى بين الفنان أو الكاتب مع أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكى(١) .

* * *

ويذهب الفيلسوف الفرنسى الاشتراكى « روجيه جارودى » فى هذا الاتجاه الى مداه ، داعيا لواقعية جديدة منفتحة ، ومركزا على أسس فلسفية وجمالية تتوج الاتجاه الذى بدأه « بريشت » ونماه « فيشر » وقد أطلق عليها فى أحدث كتاباته « واقعية القرن العشرين » لأنها تعتمد على

---

(١) راجع كتاب فيشر « ضرورة الفن » الطبعة المشار اليها من قبل ص ١٢٨/١٣١ .

واقع محدث ، وعلى حساسية خاصة تكونت لدى الانسان فى هذا القرن العشرين من خـــلال تصنيفه اليومى للأدوات التكنولوجية واستخدامها وتلقيها ، مما يؤدى به الى تقييم جديد لدوره كانسان(١) ·

ومن أهم خصائص هذه الواقعية الجديدة أنها ترى تصور واقـع ثابت قائم الى الأبد قد رفض نهائيا نتيجة للعلاقات التى جدت فى هذا القرن بين الانسان والعـالم ، فليس الواقع هـو الذى أصابه التغيير والتحول فحسب ، ولكنه الانسان الذى يعانيه كذلك ، الانسان الايجابى الذى لايشوه بتدخله الطبيعة ، ولـكنه على العـكس من ذلك يصوغها ويوحى اليهـا باستمرار · فكل عصر ينجب واقعيته المختلفة عن غيره طبقا لـما يجد فيه من أواصر بين الانسان والعـالم ، وكل عصر يخـلق نموذجه الجمالى الخاص · وعلى هذا فالواقعية قيمة نسبية وليست مطلقة ، انهـا نسبية الواقع الرائعـــة ·

ويستشهد « جارودى » بمـا قاله الفنـان التشكيلى « ليجيه » فى محاضرة ألقاها فى زيورخ عام ١٩٣٠ محددا مفهوم المعادل الضرورى للواقع « ان الفن لا يمكن أن يحاكى الطبيعة ، بل هـو دائما يبحث عـن معادل لها ، بمعنى أنه يضع فى لوحة ما الحياة والحركة والتناسق التى تنبعث كلها من مجموع الخطوط والألوان والأشكال بغض النظر عما تمثله هذه العناصر »(١) ·

أن ايقاع التاريخ السريع المتلاحق فى القرن العشرين قد أصبح من الشدة والعظمة بحيث أن الفنانين الذين تمثلوا رؤية جديدة للواقع تعتمد على تحول العالم نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى والمتغيرات العميقة فى المجالات السياسية والاجتماعية كما تتراءى لنا فى الحياة اليومية ، فى

(١) انظر : Garaudy, Roger, "Un realismo del siglo XX. Trad. Madrid, 1971.p. 55.

(١) انظر المصـــدر السابق ص ٦٤ ·

وسط ليس هو الوسط الطبيعى القائم الى الأبد ، ولكنه من صنع الانسان • هؤلاء الفنانون قد يبدو للوهلة الأولى وكأنهم متعسفون قد شقوا عصا الطاعة على كل اشكال الواقعية ، بينما هم فى حقيقة الأمر رواد واقعية جديدة تعتبر ثمرة للرؤية الذكية التى تسمح بالتقاط الواقع الجديد والاشتراك فى تطويره تاريخيا •

وعلى هذا فان تناسق العمل الفنى هو الذى يبرز جملته ، لا مدى محاكاته أو قوة شبهه بالطبيعة ، وتعتبر فكرة « المعادل » المشار اليها من أهم أفكار الفن الحديث ، اذ أنها تهدف أساسا الى اعادة بناء واقع جديد اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل « فلم يعد الفن مجرد احساس بصرى نتلقاه ، أو صورة فوتوغرافية للطبيعة مهما بلغت من الاتقان ، بل هو من ابداع روحنا ، وليست الطبيعة سوى ذريعة نتوسل بها فى هذا الخلق »(١) • وهذه الواقعية المبدعة لا يمكن أن تختلط بواقعية المحاكاة ، وعليها أن تعثر على أسلوبها الخاص الذى يتوافق مع روح العصر ، وهى ترفض ـ خاصة فى الفنون التشكيلية ـ ما تسميه « بالواقعية البصرية » وتحل محلها نوعا آخر من الواقعية الفنية يطلقون عليها « واقعية التصور » وهى تعتمد أساسا على التباين والتضاد التشكيليين •

* * *

كذلك فان من أهم خصاص هذه الواقعية المتفتحة الجديدة أنها فى نفس الوقت الذى تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الانسانية والتكنولوجية تحقق نموذجا للأشياء ولممارسة الانسان لها ، فلو كان هدف المعرفة هو اكتشاف « الواقع كما هو » بدون أية اضافات غريبة فان وظيفة الفن المحددة التى لا يمكن لها أن تقتصر على مجرد مطابقة المعرفة هى تجاوز ذلك الى العمل ، وتتركز أساسا فى تجسيم عمل الانسان من خلال

---

(١) نفس المصدر ص ٧٩ •

جهوده لتغيير العالم والمجتمع كما عبر عن ذلك أحـــد النقاد بقوله « أن موضوع الفن هو خلق النشاط الانسانى » والفنان الأصيل هو الذي يدرك قبل جمهوره متطلبات هذه الواقعية الجديدة ويسبق الى اكتشاف الأشكال الجمالية المحدثة بقدر ما ينتمى الى مجال العمل اكثر مما ينتمى الى مجال المعرفة ، وحيث أن الوعى كثيرا ما يأتى متخلفا عن الواقع فان الفنـــان يعمل ويناضل أهل عصره قبل أن يدركوا حقيقة عمله ومشروعيته وطابعه الرائـــد ٠

* * *

ولعل أخطر النتائج التى تترتب على هذا الاتجاه هو توسيع مجرى الواقعية الى الحد الذى تسمح فيه للفن التجريدى وأدب اللامعقول بأن يدخلا فى اطارها ، وليس هذا استنتاجا من جانبنا ، ولكن « جارودى » نفسه ينتهى الى هذه النتيجة صراحة اذ يقول أن المحدثين قـــد حـــرروا اللون ، فاللون الأحمر أو الصافى أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن « واقعا فى حد ذاته » وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدى ، ولدينا الآن لوحات مركبة من تناسق الألوان والأشكال فحسب دون أن تمثل أو تحاكى أى شىء ، وعلى هذا فهناك منذ تلك اللحظة واقعية جديدة على هامش النسخ والمحاكاة للطبيعة ، وفى ذلك تكمن أهم الجهود فى السنوات السبعين الأخيرة ٠ ولكى يبرهن الكاتب على واقعية هذا التجريد يفترض تجربة طريفة هى التقاط صورة فوتوغرافية لظفر امرأة ملون مع استخدام أقوى الأضواء ، ثم يفترض أنه قد عرض هذه الصورة على الشاشة بعـد تكبيرها مائة مرة وقال لأحد المشاهدين : ألا ترى ؟ انها قطعة من كوكب مازال فى دور التكوين ، ثم قال لآخر : انها شكل تجريدى ، وعندئذ سوف يعبر كل منهما عن دهشته وحماسه مصدقين لما يقول دون دليل ، ولكنه لو أخبرهما فيما بعد بأن ما رأوه لم يكن سوى ظفر الاصبع الخنصر ليد زوجته اليمنى فسوف يصدمان ، ولن يطرحا على الاطلاق هـــذا السؤال المعروف : ماذا يمثل هذا الرسم ؟ اذ أنه قد أصبح بدون مبرر ، فالجمال

يرقد فى كل جانب : فى الأشياء والقطع المجتزأة منها ، وفى الأشكال المبدعة ، لكن ما ينبغى أن نسعى اليه انما هو تنمية حساسيتنا كى ندرك الجميل من سواه(١) ٠

* * *

ويمكننا أن نتصور ما قد يترتب على ذلك أيضا من احتواء كل الاتجاهات الطليعية فى الأدب باسم لا نهائية الواقع ، مما قد يؤدى الى أن تفقد الواقعية أهم أسسها الجمالية الأخرى التى سنعرض لها الآن معتمدين فى الدرجة الأولى على تحليلات زعيم الاتجاه الأول « لوكاتش » حتى نتعرف على الملامح الدقيقة لمنهج الواقعية قبل أن يذوب فى غيره من التيارات المحدثة ٠

---

(١) أنظر المصدر السابق ص ١٠٢ ٠

من المحاكاة الى الانعكاس الموضوعى

لقد اثيرت الطريقة التى يعمل بها الخيال فى الفن لأول مرة لدى « أرسطو » عندما أكد أن الحقيقة الشعرية أرقى من الحقيقة التاريخية ، مدافعا بهذا عن الشعر أمام نقد « أفلاطون » الذى كان بالرغم من فلسفته المثالية اقل تقديرا للأدب·فعندما نتصور أن الطبيعة ـ كما يرى «أفلاطون» ـ ليست الا محاكاة للمثل الجوهرية فان محاكاة الطبيعة حينئذ ستكون مجرد حلم يعكس الظلال ، أما « أرسطو » الذى اعتبر أن الطبيعة نفسها هى الواقع الحقيقى فقد رأى أن الفن انما هو تجسيم لواقع أكثر رقيا ، فبينما يهتم المؤرخ بما هو خاص ، بما حدث بالفعل ، فان الشاعر يهتم بما هو عالمى وبما يمكن أن يحدث ، أما تحديد العالمى وتمييزه عن العالم الخاص والفرق بين الممكن والمحتمل فهذه هى مهمة الناقد(١) ·

وينبغى أن نتذكر أن « أرسطو » فى بحثه عن بواعث الشعر أوعزها الى التعاون بين غريزتين لدى الانسان ، احداهما هى التقليد أو المحاكاة ، والأخرى هى التوافق والانسجام ، فهو يتعلم عن طريق الغريزة الأولى ويتلذذ ويستمتع بفضل الثانية ، وربما كان قد بالغ قليلا فى التأكيد على أهمية الغريزة الأولى باعتبارها هى التى تقيم بين الفن والواقع علاقة حميمة لا نكاد نعثر على نظير لها فى الفلسفة الكلاسيكية ·

الا أن « أرسطو » قد أعطى دفقة صحية دائمة الى التطور الجمالى عندما وضع فى مركزه محاكاة الواقع الموضوعى لا الأفكار المثالية كما فعلت الأفلاطونية المحدثة ، فى نفس الوقت الذى حرص فيه على التمييز النشط بين هذه المحاكاة والتقليد الآلى للحياة ، ولقد كان له فضل لا يدانى

---

(١) راجع فن الشعر لأرسطو ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى · الفصل رقم ٢٥ ·

لأنه أول من صاغ بوضوح التعميم المحـــدد الذى يحتوى عليه التصوير الشعرى الممثل للواقع ، هذا التعميم الذى رأى فيـــه جـــوهر الشـعر وقيمته ، وهو عندما يقول بأن المأساة أكثر فلسفة من التاريخ ـ الذى لم يكن قـد استقل تماما حينئذ عن فنون الأدب ـ فانه يشير بذلك على وجه الدقة الى ما فى المأساة والشعر من عموم وسمو يفوق التاريخ(١) ٠

واذا كان أرسطو قد رسم الحدود بين التصوير الحقيقى الجمالى للواقع ـ كما بينته ونمته الواقعية بعد ذلك ـ والتقليد الطبيعى للمفردات الجزئيـة المحصـورة فى مكان وزمان معينين فان المركز الرئيسى الذى تشغله رتبة العالمية فى هذه العملية النظرية تنمحى فيه الحدود المميزة بين التعميم العلمى والفنى ، وهذا ما تتكفل بتوضيحه فلسفة الواقعية المعاصرة كما سنرى فيما بعد ٠

على أنه مهما كان المدلول الدقيق لمصطلح المحاكاة الأرسطى خصبا وعميقا فقدفهم كثيرا فىتاريخ النقد الأدبى علىأنه النسخ الحرفى للطبيعة ، كما حدث فى النظرية الـكلاسيكية التى اعتمدت فى وضع قواعد الوحدات المسرحيـة الثلاث على هـذا التصور الطبيعى ٠ فنجـد كثيرا من النقاد الـكلاسيكيين(٢) ينادون بضرورة أن تكون مـدة الحـدث الحقيقى الذى يتناوله العمل المسرحى لا تتجاوز ثلاث ساعات وهى المدة الواقعية لعرض المسرحية ، ويدافعون عن وحدة المكان معتمدين على نفس التصور الطبيعى من أن خشبة المسرح هى أرض الواقع نفسه ، وقد بالغ فى هـذا الكاتب الفرنسى « ديدرو » مثلا الى حد أنه عند تلخيصه لمسرحية « رب الأسرة » يزهو بأنه «لا يكاد ينتهى عرض المنظر الأول حتى يظن المشاهد أنه فى المحيط العائلى وينسى أنه فى المسرح » ٠ ويبالغ كاتب مسرحى اسبانى معاصر

---

(١) انظر : Lukacs, Georg, "Prolegomentos de una estetica Marxista". Trad. Barcelona, Mexico. 1969, p. 135.

(٢) انظر : Highet, Gilbert, The Classical Tradition. Trad. Mexico - Buenos Aires, 1954, 190.

فى هذا الاتجاه الى درجة أنه يضع ساعة حائط كبيرة على خشبة المسرح تحـدد بدقاتها الطبيعية التى لا يتدخل فيها أحـد بداية الفصول ونهايتها ومدة الاستراحات ، وهى نفس التصورات الطبيعية التى دافع عنها كبار النقـاد الكلاسيكيين مثـل الدكتور « جونسون » و « ليسينج »(١) • ولا ينبغى التغاضى عما كان لهذه التقاليد من قوة اذ أنها تصدر عن حقائق تبدو بديهية ، فالفن لابد له أن يكون موصولا بالواقع بالرغم مما قد يعانيه مفهوم الواقع من ضيق فى التصور أو يتطلبه من قدرة الفنان على الخلق والتحويل •

ومن هنا فان الواقعيين قـــد بلوروا فكرتهم عن العلاقة بين الواقع والفن مستخدمين مصطلحا خاصا بهم هو « الانعكاس » تاركين مصطلح المحاكاة الأرسطى جانبا • على أن نفس هذا التعبير ليس جديدا ، ففكرة الانعكاس تعـود فى الأدب الى أصول قديمة ، فقـد وردت لدى أفلاطون استعارة المرآة التى توضع أمام الطبيعة لتمثيل فكرة انعكاس الحياة فى الأدب ولكنه رفضها عقب ذلك ، بيد أنها لم تلبث أن أصبحت من العبارات المألوفة فى النقـد ابتداء من عصر « شيشرون » الرومانى خاصة وأنهـا كانت تطبق على الكوميديا أو الملهـاة التى تعتبر أول جنس ادبى انتهج الواقعية ، واعتبرت لهـذا « مرآة للعادات » ، ثم تجاوزت الكلمة النطاق الوصفى وأصبحت لدى نقاد العصور الوسطى وسيلة للسخرية • وقـد استخدم « شكسبير » استعارة المرآة والانعكاس فى مسرحه ، فى « هاملت » على وجـه الخصوص ، وكان يوجه بذلك فى الفصل الثانى نقـدا ضمنيا لطريقة الممثلين فى الأداء ويحثهم على واقعية التمثيل ، بل الى واقعية الفن الذى يجب أن يكون ــ على حد تعبيره ــ « انعكاسا للحياة لا تحريفا لها » •

---

(١) انظر : Wellek, René, History of Modern Criticism. New Haven, 1955, Trad., p. 47.

ويقـول « أوسكار وايلد » ان مقـاومة القرن التاسع عشر للواقعية مبعثها حنقه الشديد من تأمل ملامحه فى المرآة ، كما كان « جيمس جويس » يعتبر الفن الأيرلندى « مرآة ذليلة مشروخة » ، وكان « ستندال » يقول أن القصة تعتبر مرآة متحركة على طول الطريق ، ويتخذ ذلك شعار الواقعية ٠ وقد اقترنت استعارة الانعكاس فى النقـد الحديث باستعارة مصطلحات التصوير أيضـا ، وكما تعددت الوجوه طبقا لتعدد المرايا وزوايا الرؤية كذلك تعددت الصور تبعا لاختلاف المصـور عن الرسام ، وعلى هذا فان الفنان يمكن ان يعكس السماء أو الأرض تبعـا لزاوية رصـده من ناحية وللزاوية التى يقف فيها القارىء بدوره من ناحية أخرى(١) ٠

ومن الملاحظ أن معظم مؤرخى الأدب ممن يصطنعون المنهج الواقعى كثيرا ما يغفلون الخصـائص الجماليـة للعمل الأدبى ، اذ انهم عندما يتتبعون بتبسيط شـديد وصبر نافذ ما يسمونه بمحتـوى العمل الأدبى أو مضمونه لا ينتبهون عادة لأكثر خواصه أهمية ، وهى الطريقة التى يتناول بهـا الأديب مادته ، ومن هنـا يأتى تميز الكتاب الواقعيين عليهم عندما يعلنون عن نيتهم فى نقل الحياة ، اذ يفوقون حينئذ النقاد الذين ينتظرون من كل عمل فنى أن يكون نقلا حرفيا عن الحيـاة ، فاذا كان « ستندال » يتخذ شعاره السابق فانه فى موقف يسمح له بأن يحققه ، أما عندما يعلن « تين » فى تعريفه للقصة ــ مرددا تصور « ستندال » ــ أنها « نوع من المرآة المتنقلة التى يمكن حملهـا الى كل مكان ، والتى تصلح لأن تعكس جميع مظاهر الطبيعة والحياة » فانه يبالغ فى التعميم الى حـد يضعه فى مأزق حرج عندما يكتشف أن تاريخ القصة لا يسعفه دائما فى تطبيق هذا التصور النظرى ، خاصة فيما أطلق عليه « قصص النظام الفرنسى القديم فى القرن الثامن عشر »(٢) ٠ بينما يكاد يستقيم له التعميم على المستوى النظرى

---

(١) انظر كتاب « هارى ليفين » عن الواقعية الفرنسية ٠ ص ٣١ من الطبعة المشار اليها ٠
(٢) نفس المصـدر ٠ ص ٣٠ ٠

عندما يشرح فكرته عن الخواص الجوهرية فى الحياة وانعكاسها فى الفن بشكل يؤكد التوافق بين الفن والطبيعة ، لأن هــذه الخواص تحــمل معها الى العمل الفنى قيمتها التى لها فى الطبيعة ، وطبقا لما تتضمنه من قيمة ــ عظمت أو صغرت ــ تنقلها الى العمل الفنى ، اذ أن هذه الخواص عندما تعبر عقل الكاتب أو الفنان كى تنتقل من العالم الواقعى الى العالم المثالى لا تفقد شيئا من قيمتها وطبيعتها ، فنجدها بعد رحلتها هذه كما كانت من قبل ، تظل على قدرها من العظمة أو الضآلة ، من شدة المقارنة أو ضعفها ، عمق التأثير أو تفاهته . ثم يخلص « تين » من ذلك الى نتيجــة لانظن أنه من السهل التسليم بها لــا فيهــا من تعميم فضفاض اذ يقول : « والآن نستطيع أن ندرك لماذا نجد أن سلم القيم فى الأعمال الفنية يكرر سلم القيم الطبيعى ، فعلى قمة الطبيعة نجد القوى العظمى التى تسود ما عداها ، وعلى قمة الفن نجــد الأعمال الكبرى التى تسمو على ما سواها ، ولكلتا القمتين نفس المستوى ، فقوى الطبيعة العظمى تعبر عن نفسها فى الأعمال الفنية الكبرى »(١) .

على أن الحقيقــة فى الفن والحقيقة فى الطبيعــة لا يمكن أن يكونا شيئا واحدا ، فليس النسخ الدقيق عملا فنيا ، وقد كان « جوته » يسخر من الاسطورة القديمة عن الرسام « زيفكسيس » الذى صور الكرز تصويرا مماثلا تماما للــكرز الحقيقى حتى حطت عليه العصافير تنقر حبــاته ، ويربطها بأسطورة أخرى شبيهة عن القرد الذى كان يقرض الخنافس من كتاب صور توضيحية للعلوم الطبيعية(٢) ، اذ أن أقصى ما تستطيعه أفضل محاكاة للطبيعة هو أن تجعل من الشىء اثنين ، فنحن اذا ما رأينا على لوحة صورة دقيقة تمام الدقة لكلب صغير فقــد صار لدينا كليان بدل الواحد ، ان المحاكاة البسيطة تجرنا الى دائرة الوجــود الفردى المغلق

---

(١) انظر كتاب « تين » المشار اليه من قبل عن طبيعة الفن . ص ١٥١ .

(٢) راجع : « الجمال فى تفسيره الماركسى » لعدد من الفلاسفة الســوفييت ــ ترجمــة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ . ص ٩٢ .

لدرجة كبيرة ، فنحن نعجب لهذه المقــدرة ونشعر ــ دون ريب ــ ببعض اللذة ، ولكن هذا العمل لا يرضينا بشكل حقيقى اذ تنقصه الحقيقة الفنية التى هى سمة الجمال ، وما المحاكاة البسيطة للطبيعة سوى مــدخل الى الفن لا أكثر .

وهكذا يرفض « جوته » النسخ الحــــرفى مثلما يرفض التصرف الاعتباطى مع الطبيعة . والطريقة الفنية الأكمل (الأسلوب كما يسميها) هى الطريقة التى تستند الى أسس ثابتة وعميقة من المعرفة ، الى جوهــر الأشياء ذاته الذى نستطيع أن نتعرف عليه فى صورة مرئية وملموسة ، وتأتى قوة التعبير الحقيقية فى الفن من أن الفنان حــــين يصور شخصا رئيسيا يخضع لهذا التصوير كل ما عداه . فانتباه الناظر يتسمر على ما هو أساسى ، وينشأ من خلال ذلك انطباعه عن الكل(١) .

* * *

وليس انعكاس الحياة فى الأدب عندئذ أمرا هينا ولا ميسورا ،ومن هنا تأتى صعوبة الواقعية ، وقد كان الكاتب الفرنسى « جيرارد دى نرفال » يتساءل : هل بوسع القصة فى حقيقة الأمر أن تصور التركيبات الغريبة للحياة ؟ ، بينما كان يقارن الأدب الخيالى بنوادر التحقيقات الصحفية ويقول اننا نخترع الانسان لأننا نعجز عن ملاحظته(٢) .

وقد فضل الأدباء السابقون الابتكار على الملاحظة ، بينما يزهــو كتاب القصة المحدثون بما لديهم من ملكة الملاحظة الدقيقة ، مع أنه فى كثير من الأحيان نجد « بلزاك » نفسه ذا طابع خيالى ، وقد كانت هذه المفارقة

---

(١) لاحظ نادر العقاد الواضح بمفهوم جوته للفن هذا فى نقده لشوقى فى الديوان ، وبالرغم من اقتصاره فى الحديث عن التشبيه الا أنه يكاد يستخدم كلمات جوته نفسها .

(٢) انظر : De Nerval, La Bohème Galante, Paris,1926, p. 124.

نقلا عن كتاب « هارى ليفين » المشار اليه من قبل عن الواقعية الفرنسية .

هى التى يصر عليها « بول فاليرى » فى حديثه عن « ستندال » عندما يؤكد أنه من غير الطبيعى اطلاقا بالنسبة للكاتب أن يقول الحقيقة الواقعة ، اذ سرعان ما يقع الذهن فريسة للعادات الكيخوتية ، فيجمل الأشياء ويجعلها مثالية ويخلق المنظورات الزائفة والتصورات الهندسية الخاطئة التى قاومها كثير من الفلاسفة(١) ٠

ولم تكن نظرية المعرفة عند « تين » نفسه الا محاولة لتقويم هذه النزعة ، ومن هنا ريادته للواقعية ، اذ يقول فى بحثه عن الذكاء « هناك عمليتان أساسيتان تستخدمهما الطبيعة لتولد فينا تلك الحالة التى نسميها بالمعرفة : الأولى عبارة عن خلق الأخيلة : والثانية تصحيحها(٢) ٠ وهذا مجرد مبدأ سيكولوجى معترف به الآن ، ولكنه يدلنا على أن الخيال يستطيع أن يعطى للصراعات الداخلية طابعا موضوعيا ٠ فالأدب لا يرى الحياة بطريقة ثابتة ولا شاملة ، وانما بطريقة انعكاسية ومجزأة من خلال عملية أليمة هى انحسار الخيال ٠ ويمكننا أن نعتبر أن الواقع هو كمية مجهولة نرمز لها بحرف « س » مثلا ، وأن القصة تعتمد على رصيد موروث من التقاليد الأدبية ، وعندما ندرك أن بعض الأشياء انما هى خيالات فانها تصحح بعملية تعتمد على هذه الكمية المجهولة ، هذا التصحيح هو الذى يؤدى الى الواقعية ٠ وعلى هذا فالتعريف الذى صدمنا عن الواقعية باعتبارها « انكار المثال » يمكن أن يكون ايجابيا لو فهمنا المثال على أنه الأفكار الثابتة التى تخدع عقول الناس ، ولأنه كما يقول « اليوت » لا يستطيع الجنس البشرى أن يطيق كثيرا من الواقع »(٣) ، فان الواقعيين كثيرا ما اتهموا بالتشاؤم ، وبأنهم يرون الحياة من خلال منظار أسود ، اذ يبرزون الجانب الحيوانى ويغفلون المثل الجميلة ٠ وقد كان ردهم دائما

(١) انظر : Paul Valéry, Varieté, 1930,II, p. 113.
(٢) انظر : نقلا عن « الواقعية الفرنسية » ، Taine, De l'intelligence, II. 6.
(٣) انظر : Eliot, T.S., Four Quartets. New York. 1943, p. 14.

علىذلك هو أن طبيعة العالم الذى يعيشون فيه تغلب عليها القسوةوالعنف ، وأنه ليس ذنب المرآة أن تعكس القبح ٠

* * *

والآن مـا هى فلسفة الانعـكاس الواقعية ، ان كل تصور للعـالم الخارجى ليس الا انعكاسا فى الوعى الانسانى لهذا العالم الذى يوجد مستقلا عنه ، هذه الحقيقة الأساسية فى العلاقة بين الوعى والـكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفنى للواقع ٠

ويرى « لوكاتش » نتيجة لذلك أن نظرية الانعـكاس تمثل المبـدأ المشترك لكل صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع من خلال الوعى الانسانى ، وهى بالتالى أساس الانعكاس الفنى للواقع ، ويصبح هدف البحوث التفصيلية بعد ذلك تحديد الخواص النوعية للانعكاس الفنى داخل نظرية الانعكاس العامة ٠ كما يلاحـظ أن الأصل الدقيق المتعمق لنظرية الانعكاس لا يتوفر بجميع أبعاده الا من خلال المادية الجدلية ، أما بالنسبة للضمير البرجوازى فلا يتصور منه ادراك دقيق لنظرية الموضوعية التى تقضى بانعكاس الواقع فى الوعى مع استقلاله عنه ، على أنه يحدث أحيانا من الوجهة العملية أن كثيرا من الفنون والعلوم البرجوازية تعكس الواقع بدقة أو تتقدم خطوات طيبة فى نطاق العرض الصائب للقضية والتصوير الدقيق لحلها ، بيد أنه بالرغم من ذلك لا يوشك الموضوع أن يـرقى الى المستوى الخاص بالمعرفة النظرية حتى نجد المفكرين قد اصطدموا بالمادية الآلية أو غرقوا فى المثالية الفلسفية ، وقـد نقد « لينين » بوضوح تام خصائص هـذا الحاجـز الذى يصطدم به التفكير البرجوازى فى كـلا الاتجاهين ، فهو يقول بمناسبة المادية الآلية ان عيبها الرئيسى هو فى عجزها عن التطبيق الجدلى لنظرية الصور على مسار المعرفة وتطورها ، ثم يصف المثالية الفلسفية بأنها من وجهة نظر المـادية الجدلية تغرق فى التضخيم الجزئى المبالغ فيه لبعض المعالم الصغيرة أو الجوانب المحدودة فتقع بذلك

في التصلب والشخصية وعدم التوازن ، هذا القصور المزدوج في نظرية المعـرفة البرجوازية طبقـا لتحـليل « لوكاتش » يعلن عن نفسه في كل المجالات ، ويتضح بالنسبة لجميع صور الانعكاس في الوعي الانساني(١).

* * *

وينطلق الانعكاس الفني للواقع من نفس التناقضات التي تتسـم بها جميع صيغ الانعكاس ، الا أن خاصيته المميـزة تتمثل في أنه يبحث عن حلوله بطريقة تختلف عن المنهج العلمي ، ويمكن أن نرى هـذه الخاصية النوعية بدقة اذا انطلقنا ذهنيا من الهدف المحقق لنصور من هناك مقدمات نجاحه ، هذا الهدف الذي يتمثل في كل فن عظيم يتيح لنا صورة من الواقع تنحل فيها مشكلة التعارض بين الظاهر والجوهر ، بين الحالة الخاصـة والقانون العام ، بين المدركات المباشرة والتصور ، حلا يعطينا انطباعا فوريا بأن العمل الفني قد التقت فيه هذه المتناقضات في وحدة عفوية تتكون لدى المتلقي بشكل لا تنفصم عناصره ، فيبدو العام كشيء يتمثل فيما هو خاص وفردي ، ويظهر الجوهر للنظر ويصبح قابلا للادراك في الظاهر ، ويكشف القانون عن نفسه كسبب أساسي خاص بالحالة المحددة المعروضة ، وقـد عبر « انجلز » بوضوح عن طبيعة هـذا التصور للواقع الفني بمناسبة تحديده لخصائص الشخصيات في القصة قائلا : ان كل شخصية نموذج ، ولكنها في نفس الوقت فرد محدد خاص يمكن أن يشار اليه باسم الاشارة « هذا » كما يقول « هيجل » وهكذا ينبغي أن يكون(٢) .

ومن هنا فان كل عمل فني ينبغي أن يكون وحدة متلاحمة مستديرة كاملة ، بالاضافة الى أن حركته وبناءه لابد أن يكونا بديهيين مباشرة ، وتظهر ضرورة هذه البداهة المبـاشرة بشـكل أوضح في الأدب ، اذ أن الارتباطات الحقيقية العميقة في القصة أو المسرحية مثلا لا يمكن اكتشافها

---

(١) انظر : Lukacs, Georg, Problemas del realismo, p. 11.

(٢) انظر نفس المصـدر ص ٢٠ .

الا فى النهاية ، ومع ذلك فان بناءهما يصبح مخططا تماما ويفقد كل تأثيره لو لم يكن الطريق الذى يقود الى هذا الهدف الأخير متضمنا فى جميع مراحله بداهة مباشرة ، وهكذا فان الحدود الجوهرية للعالم المعروض فى العمل الأدبى تكشف عن نفسها بالتوالى والتدرج الفنيين ، وكل ما هناك هو أن هذا التدريج يجب أن يتحقق ضمن وحدة لا تنفصم عراها بين الظاهرة والجوهر الموجود منذ البداية وينبغى لهذه الوحدة أن تكون أشد بداهة وأعمق ربطا بين كلا العنصرين كلما أخذت معالمها تتحدد وتتضح للناظر شيئا فشيئا حتى تتجسد فى نهاية الأمر ·

* * *

ويبرز أمامنا سؤال هام هو : هل يؤدى الانعكاس الى تكرار الصورة ؟ وللاجابة على هذا السؤال ينبغى أن نتذكر أن كل عمل فنى هام يخلق عالما خاصا به ، يتمثل فى الشخصيات والمواقف وتطور الأحداث ، ولكل هذه العناصر نوعية خاصة لا تشترك فيها مع أى عمل فنى آخر ، كما أنها تختلف أساسا عن الواقع اليومى ، وكلما كان الفنان عظيما نفذت مقدرته التصويرية بأصالة فى كافة عناصر العمل الفنى وأظهر بايجاز معجز التفاصيل المميزة للعالم الخاص بعمله الفنى · كان « بلزاك » يقول عن مجموعته « الكوميديا البشرية » ان عملى له جغرافيته وله أنسابه وعائلاته ، له أمكنته وأشياؤه ، له أشخاصه وأحداثه ، بنفس الطريقة التى يمتلك بها علم أشرافه ونبلائه وبرجوازييه وصناعه وفلاحيه ورجال السياسة والجيش فيه ، وبكلمة واحدة · له عالمه(١) · لكن ألا يبطل مثل هذا التحديد لخاصية العمل الفنى طبيعته كانعكاس للواقع ؟ لا بطبيعة الحال ، بل على العكس من ذلك فهو يبرز بصفاء خصوصية الانعكاس الفنى الواقع ، فالوحدة الظاهرة للعمل الفنى لا تتعارض مع عدم قابليته للمقارنة بالواقع على أساس نظرية الانعكاس الفنى له ، اذ أن عدم قابليته لهذه

---

(١) المصدر نفسه ص ٥٧٠ ·

المقارنة ليس الا فى الظاهر فحسب ، حتى ولو كان ظاهرا ضروريا خاصا بجوهر الفن ٠

ان تأثير الفن ، وامتصاصه الكامل للمشاهد والأحداث ، واندماجه التام فى العناصر المميزة لعالمه الخاص ، كل هـــذا يعتمد أساسا على حقيقة هامة : وهى أن العمل الفنى يتيح لنا انعكاسا للواقع أكثر أمانة فى جوهره واكتمالا فى طبيعته ، وحيوية فى تفاصيله مما يتوفر للمشاهد عادة بصفة عامة ، بمعنى أنه يحمله ـ مرتكزا على تجاربه الخاصة وجمعــه وتجريده للوقائع السابقة ـ يحمله الى أبعد من هذه التجارب فى اتجاه رؤية أكثر تحديدا لنفس هذا الواقع ٠

فاذا بدا العمل الفنى وكأنه ليس انعكاسا للواقــع الموضوعى فان هـــذا لا يكون الا فى الظاهر فحسب ، لأن الانسان لا يقــارن بوعى بين التجربة الخاصة المنعزلة وبعض الملامح الجـزئية للعمل الفنى ، ولـكنه كمشاهد يستسلم للأثر الشامل للعمــل الفنى وهـــو يصب فيه تجربته الخاصة ٠ وعلى هذا تظل المقارنة بين هاتين الصيغتين لأنعكاس الواقع لا شعورية ، وبينما يترك المشاهد نفسه منساقا وراء العمل الفنى تأخـذ تجربته الخاصة فى الاتساع والعمق بفضل التصوير التشـكيلى الذى يقدمه العمل الفنى له ٠

* * *

واذا تتبعنا بـــدقة طبيعة التناول العقلى للواقع والشروط اللازمة لاحالته الى عمل فنى وجدنا أن مهمة الفن هى اقرار شىء محدد ليكون أمرا بديهيا قابلا للادراك المباشر ، واكتشاف خصائصه التى تجعله كذلك واعلانها ، ففى الواقع الحى نجد أن كل ظاهرة شديدة الارتباط بما لا حصر له من الظواهر الأخرى المعاصرة لها والسابقة عليها ، والعمل الفنى ـ باعتبار محتواه ـ لا يعطى الا جـزءا أصغر أو أكبر من هـــذا الواقع ، ورسالة التصوير الفنى هى تقديم ذلك الجزء بحيث لا يبدو منتزعا من كل

شامل يحتاج لفهمه ومباشرة فعاليته الارتباط بمـا يحيط به من زمـان ومكان ، بل على العكس من ذلك يكتسب خاصيته ككل كامل لا يحتاج الى اية اضافة من خارجه ٠

واذا كان تحديد ظاهرة ما يتوقف ابتداء على الارتباط الشامل بين أجزائها فاننا نجد أن أى جزء أو حدث أو فرد ـ أو حتى لحظة فى حيـاة شخص ما ـ فى العمل الفنى ينبغى أن تمثل هذا الارتباط بما هو محدد ، بمعنى انه يجب أن تتمثل فيه وحدة جميع مكوناته الجوهرية ، وهى مكونات محـــــددة ٠

ونتيجة لذلك فان هذه المحددات ينبغى أولا أن تكون تامة فى العمل الفنى ، وثانيا يجب أن تبدو فى أوضح صورها وأصفاها وأشدها نموذجية، وثالثا ينبغى أن تكون العلاقة النسبية لهذه التحديدات متطابقة مع الجزئية الموضوعية التى تجىء فى العمل الفنى ، ومع ذلك ـ وهذه هى المسألة الرابعة ـ فان تلك التحديدات التى رأينـا أنهـا تتمثل فى اصفى أشكالها وأعمقها وأشدها تجريداً عن أية حالة خاصة للحياة لا يمكن أن تشكل اعتراضا مجردا على العالم المباشر المحسوس للظواهر ، بل يجب على العكس من ذلك أن تبدو كخواص محـــــددة ومباشرة ومحسوسه لمختلف الأشخاص والمواقف ٠ هذا الاجراء الفنى الذى ينطبق على الانعكاس العقلى للواقع بفضل عوامل التجريد قد يبدو كما لو كان يحمل فى طياته عبئا على الحالة الخاصة بما يضفى عليها من ملامح نموذجية وصلت مداها فى الـــكم والكيف ، ولكن نتيجته الضرورية انما هى زيادة تحديد الحالة الخاصة ٠ ومهما بدا ذلك للوهلة الأولى تناقضا فان من الثابت فى عملية التصوير الفنى فى الأدب أن طريق التعميم هو الذى يؤدى الى زيادة التحديد بالمقارنة مع الحيـــاة(١) ٠

* * *

---

(١) راجع « مشكلات الواقعية » المشار اليه من قبل ٠ ص ٣٢ ٠

ولندع جانبا هذا التناول الفلسفى لقانون الانعــكاس لنقترب أكثر من نتائجه الملموسة فى مجال الممارسة الفنية ، خاصة فيما يتصل بقضية جوهرية فى منهج الابداع الواقعى وهى كيفية اختيار التفاصيل وضرورة أن تكون هذه التفاصيل ذات وظيفة فنية فى عملية الانعكاس بغض النظر عما اذا كانت قد وقعت بالفعل أم لا ، لأن التفصيل فى العمل الفنى يصبح انعكاسا دقيقا للحيــاة كلما كان عنصرا ضروريا فى التمثيل الصـحيح للعملية الشاملة فى الواقع الموضوعى ، ويستوى بعد ذلك أن يكون الفنان قد لاحظه فى الحياة أو خلقه بخياله الفنى مستعينا بما اكتسبه من تجارب حيوية ، وكثير من التفصيلات التى تطابق الحياة حرفيا قد تبدو فى العمل الفنى صدفة متعسفة شخصية وذلك لأنهــا تفقــد صفتها اللازمة كعنصر ضرورى للمجموع الشامل ومن هنا يصبح اختيارها تعسفا شخصيا ٠

وعلى هذا فمن الممكن أن يقوم عمل مــا على مجموعة من الصور الفوتوغرافية الحقيقية المنتزعة من العالم الخارجى ، ومع ذلك لا يتعدى أن يكون انعكاسا زائفا للواقع ، لأن وصل آلاف الأشياء بالصدفة لا يمـكن اطلاقا أن تتمخض عنه ضرورة ما ، ولابد من وضع الصدفة فى ارتبــاط دقيق بالضرورة، وهذا يعنى أن التفاصيل يجب اختيارها وتصويرها على أساس ارتباطها الفعــال بالمجموع ، كى تؤدى وظيفتها فى الانعـكاس الموضوعى للواقع ، أما عزلها عن السياق المترابط للمجموع ، واختيارها من وجهة نظر التطابق الحرفى الفوتوغرافى مع تفاصيل الحياة فان فيه اغفالا لمشكلة الفن العميقة وهى الضرورة الموضوعية ٠

وعلى هذا فان العمق والاتساع ضروريان كى ننفى عن الصدفة فى الأشخاص والأحداث طابعها التعسفى ، ولكى نجعل من الصدفة ضرورة لابد من اثراء العلاقات وخلق المجال الكافى لها حتى تستطيع أن تلعب دورها الموفق فى العمل الأدبى ولا تصبح مجرد صدفة بحتة لا معنى لها ٠

وقـــد يظن بعض الكتاب انه فى اللحظة التى يشرح فيها أسباب

الصدفة المباشرة ـ طبقا لقوانينها الخاصة ـ لا تصبح صدفة ، ولكن هـذا التبرير لا يرقى الى المستوى الفني وان كان واقعيا بشكل ما ، ولنتصور في أى موقف مأساوى تدخل فعل يعتمد على الصدفة البحتة مهما كانت أسبابه معقولة فلن تجد له سوى تأثيرات فجة ، اذ يفتقد الارتباطات التى تعطى له طابع الضرورة ، مهما تذرع بأشد نزعات الولع بالوصف الحرفى تطرفا ، فلا يمكن أن نقبل مثلا أن يصاب « أخيل » وتكسر ساقه وهـــو يطارد « هيكتور » ، وذلك لأن هناك ضرورة ملتحمة بخط التطور الكامل للحدث هى التى تكفل ضمان الضرورة الفنية ، وأى موقف يمكن أن يكون مشحونا بما لا حصر له من الاحتمالات ، والفنان الحق هو وحـده الذى يستطيع أن يختار بعضها ويرفض بعضها الآخر مع أنها جميعا تعتمد على الصدفة ، ولكنه يعرف كيف ينتقى منها ما يخدم الأثر الفنى الذى لابد من تعبئة جميع عناصر العمل الأدبى لتحقيقه طبقا للضرورة الموضوعية(١) .

* * *

ومن هنا نرى أن الوجه الثانى للانعكاس هـو الموضوعية ، ممـا يقتضى ضرورة التعرض التاريخى والفلسفى لها باعتبارها من أهم مبادىء الواقعية ، على أنها بدورها مرتبطة بقضايا النموذج والمنظور الاجتماعى للأدب مما سنعرض له فيما بعد . وتعنى الموضوعية فقدان الثقة فى النزعة الشخصية والحد من التمجيد الرومانتيكى للذات ، الا أنها قد تؤدى فى بعض الأحيـان الى التهوين من شـأن الغنائية فى الأدب ورفض المـزاج الشخصى للأديب .

وقد حاولت البرناسية شيئا من هذا القبيل فى الشعر ، أما فى القصة فأن الموضوعية هى الشرط الأساسى الفنى فى النظرية الواقعية ، وهـو شرط قد يبالغون فيه أحيانا الى درجة الدعـوة الى اللاشخصية وغيبة

---

(١) انظر : Lukacs, Georg. En sayos sobre el realismo, p. 75.

المؤلف عن العمل الذى ابدعه ، أو على الأقل عدم تدخله فى مجرى الحوادث بأى شكل من الأشكال ٠

ولما كان « بلزاك » هو الرائد الأول فى مجال الابداع الواقعى فقد كان على وعى بضرورة هذه الموضوعية ، وان كان فهمه لهـا يختلف عن التحليل الفلسفى الذى أشرنا اليه الآن ، فهـو يرى أن الـكاتب « يعتقد اعتقادا جازما بأن التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداء من الآن قيمة أعمـال أدبية تدعى اصطلاحا روايات »(١) ، وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة ، لا من التاريخ ولا من الخيـال اللذين ليسا سوى اطار للعمل الأدبى ، انها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجى مبعثرة فى الزمان والمكان ، ولا يعمل الروائى عملا شخصيا الا بتنظيمها واعدادها حسب التصميم الأدبى ، ويجمعها ويكثفها حول حادثة خاصة أو من خلال شخص معـين اذا اكتشف ما يبرر وجـودها فى الرواية ، والتـوفيق فى ترتيب التفاصيل هو الذى يؤدى عنده الى « الدراما الكاملة » التى ينبغى أن تكون القوام الأساسى للرواية الحقيقية ٠

على أن جوهر الواقعية عند « بلزاك » يتمثل فى أنه يعرض الوجود الاجتماعى على وجه التحديد فى قلب التناقضات التى تعلن عن نفسـها فى كل الطبقات بين الوجود والضمير الاجتماعى ٠ لهذا فان معه كل الحق عندما يقول فى قصته « الفلاحون » « قـل لى ماذا تملك وأنا أقـول لك كيف تفكر » ٠ هـــذه الموضوعية العميقة على مستوى الابداع هى التى تحـدد طريقة « بلزاك » فى اختيار أدق التفاصيل ، وهو قبـل كل شىء يتجاوز دائما الاتجاه الطبيعى الفقير الذى يعرض الواقع كأنه آلة تصوير، وفى الأمور الجوهرية نراه صادقا دائما من الوجهة الموضوعية ، فهو لا يجعل أشخاصه أبدا يقولون أو يشعرون أو يفعلون شيئا لا يمكن استنباطه

---

(١) أنظر « المذاهب الأدبية الكبرى » تأليف « فان تيجم » وترجمـة فريد أنطونيوس ، بيروت ١٩٦٨ ٠ ص ٢٣٧ ٠

من وضعهم الاجتماعى أو لا يتوافق معه فى حدوده المجردة أو الفردية ، ولكنه كى يعرض هـذا الفكر وذلك الشعور فهو ليس على استعـداد بأية حال لأن يكيفه كى يتطابق مع امكانية التعبير المتوسط لدى أشخاص ينتمون الى طبقـة معينة · وهـو يفعل ذلك بالذات لأنه يأخـذ فى اعتباره أولا المضمون الموضوعى ، وحتى يعبر عنه بدقـة وعمق مركزين ـ من وجهة النظر الاجتماعية ـ نجده يبحث ـ ويعثر دائما ـ على أوضح التعبيرات وأشدها حدة وتطرفا ·

وبهذا فان الفنان القدير يقوم فى تعبيره الموضوعى عن الشخصيات وحقيقة مواقفها بما ليس فى وسعها أن تفعله عادة : مؤديا وظيفة الشاعر التى يحددها « جوته » بقوله ·

وعندما يخرس الانسان فى بلائه ·

يمنحنى الله قدرة التعبير عن شقائه(١) ·

وبعد « بلزاك » بلغ « فلوبير » درجة التطرف ـ النظرى على الأقل ـ فى بيان ضرورة هذه النزعة الموضوعية الكاملة ، كتب الى «جورج صاند» مثلا يقول « ان الفنان ليس له الحق فى ان يعبر عن رأيه تجاه أى شىء ·· أعتقد أن الفن العظيم لابـد وأن يكون علميا غير شخصى ، اننى لا أريد حبا ولا بغضا ولا رحمة ولا غيظا ، الم يأن الأوان بعـد كى يدخل العدل فى الفن ؟ ان عدم التحيز فى الوصف لابد اذن أن يصل الى مرتبة القانون الجليـل(٢) ·

وقد تعددت الدراسات عن الموضوعية فى الأدب الألمانى وارتبطت بدراسة الملحمة ، وطالمـا تحـدث « شوبنهور » عن شعراء الصف الأول الموضوعيين مثل « شيكسبير » و « جوته » ، وشعراء الصف الثانى ـ فى

---

(١) انظـر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, p. 60.

(٢) راجع « ضرورة الفن » تاليف « ارنست فيشر » الطبعة المشار اليها من قبل ص ٩٢ ·

رايه ـ مثـــل « بيرون » الذين لا يتحدثون الا عن أنفسهم على لســان شخصياتهم ، وقد عرض « هيجل » لنظرية الموضوعية هذه فى الملحمة وفى الفن الكلاسيكى بافاضة بالغة(١) ٠

وفى انجلترا استخــدم « كولردج » كثيرا مصطلح « الموضـوع ـ الشخصى » وميز « هازلت » بين الشعراء الموضوعيين أمثال « شكسبير » و « سكوت » والشخصيين مثـــل « بيرون » و ورد زورث » الا أن مهمة الأدب الفرنسى ـ كما رأينا ـ تمثلت فى تحويل هــذا التيار الموضوعى الى ميدان القصه وربطة بنظرية الانعكاس التى بدأت بعبارة « ستندال » الشهيرة فى مقدمة « الأحمر والأسود » التى شبهت « القصة بالمرآة المسلطة على الشارع لتعــكس حتى ما فيــه من طين ، اذ ليس ذنب المرآة أن يمر أمامها اشخاص يثيرون الاشمئزاز فهى لا تدافع عن أحد » ٠

وقـــد اعتبر « هنرى جيمس » أن الدعوة الى الموضوعية واستبعاد أى تدخل من جانب المؤلف هى الحد الفاصل بين القصة القديمة والحديثة، وعلى هــذا انتقد أحـــد الكتاب لأنه « يستلذ متعة الانتحــار الفنى عندما يذكر القــارىء بان قصته ليست فى نهاية الأمـــر سوى حكاية متخيلة » ونعى عليه انه يصرح بأن الأحـــداث التى يرويها لم تقع بالفعل ، وأن بوسع القارىء أن يعطى لهــا أى مسار يروق له ، واعتبر أن مثــل هــذه الخيانة لمهنــة الكاتب تعد جريمة لا تغتفر ٠

غير أن هــذه النزعة القاطعة تعتبر تطرفا حرفيا فى تطبيق فكرة الموضوعية و « فلوبير » نفسه اعترف فيما بعد باستحالة استبعاد كل اثر شخصى للكاتب من القصة ودمغ هــذه المحاولات المتطرفة بالزيف لأن أية

---

(١) انظــر : Wellek, Conceptos de crítica literaria, Ed. cit., p. 186.

رؤية لابـد لهـا من شخص يحققهـا ـ ولو بشروط ـ وهـذا الشخص هـو المؤلف ٠

* * *

ويرى بعض النقاد الغربيين(١) خاصة أننا لو اعتبرنا الموضوعية التى تقتضى غيبة المؤلف شرطا أساسيا للواقعية لأدى هذا الى استبعاد كثير من المؤلفين من مجال الواقعيـة ، كما أن عناصر السخرية وظهور الأديب بشفافية وقطع حبـل الوهم الفنى ، ربما يؤدى كل ذلك الى تأكيد الانطباع الواقعى أكثر ممـا يعوقه ، هـذا بالاضافة الى أن تاريخ الأدب قـد اثبت لنـا أن الاسراف فى دعوى الموضوعيـة فى القصة ومحاولة تقريبها من الدراما عن طريق قصص الحوار الخالص ـ مثل قصة الكاتب الاسبانى « بيريث جالدوس » المسماة « واقع » التى كتبها عام ١٨٩٠ ـ لا تؤدى الى زيادة نسبة الواقعيـة باعتبارها تمثيل الواقع الاجتماعى بل ان ما كانت تهدف الى تصويره من رصـد تيار الوعى ونقـل الدراما الى روح القصة قـد انتهى الى مجرد انعكاس واقعى خارجى ، لأن تيار الوعى يعتبر بالأحرى تحولا داخليـا الى فن شخصى رمـزى يقف على طرف النقيض مع الواقعية بمفهومها التقليدى ٠

* * *

والآن ما هى علاقة الظاهر بالجوهر فى المنهج الواقعى ؟

لابد لكل كاتب واقعى كبير ، كى يصل الى قوانين الواقع الموضوعية ويدرك أعمق ارتباطاتها وأخفاها وأقربهـا مع أنهـا ليست من معطيات الواقع الاجتماعى المباشرة ، لابـــد له من أن يعمل بمـادة المعايشـة وبوسائل التجريد فى نفس الوقت ، وكلما بعدت هـذه الارتباطات عن السطح المباشر ، وفتحت القوانين طريقها بشكل متشابك وغير مضطرد ، وعلى هيئة نزعة بحتـة : كلما تمثـل امام الكاتب الواقعى عمـل ضخم ومزدوج فنيـا وفـكريا وهو : أولا الاكتشاف العقلى والتصوير الفنى

---

(١) نفس المصدر ، ص ١٨٨ ٠

لهذه الارتباطات . ثم تكون الخطوة التالية التى تعقب ذلك على الفور هى التغطية الفنية لها بشكل مجسم يمسح عنها مسحة التجريد . ومن خلال هذا العمل المزدوج تنشأ نزعة مباشرة جديدة تتمثل فى التصوير المتأنى لسطح بارز من الحياة يشف بوضوح فى كل لحظة عن الجوهر وهذا ما لا نجده فى الحياة الواقعية نفسها ، فيبدو كما لو كان عرضا كاملا للحياة فى جميع عناصرها الأساسية ، لا مجرد عامل قد تلقاه الفنان ذاتيا ثم كثفه وعزله تجريديا عن تعقيدات الارتباطات المشتركة ، وهذا ما يمثل الوحدة الفنية بين الجوهر والظاهرة . وكلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة وداهية وكانت أقدر على التقاط المتناقضات الحية فى الوجود كانت الواقعية أعمق وأعظم .

فالنضج الجمالى الحقيقى فى العمل الفنى يقوم على أساس العرض الكامل للعوامل الجوهرية فى المجتمع ، لهذا ينبغى أن يعتمد على تجربة مكثفة فى التطور الاجتماعى ، فعن هذا الطريق وحده يمكن كشف العوامل الاجتماعية الأساسية ، ووضعها بشكل طبيعى غير مصطنع فى قلب العرض الفنى . ولا يتوقف التنوع الفنى لكبار الآثار الواقعية على مدى مايتمثل فيها منخيوط مفردة للتشابكات الاجتماعية أو منوصف دقيق نفاذ لأكبر عدد من البيانات والمؤشرات الدالة ، بل يتوقف ابتداء على طابع الاكتمال المكثف فى عرض هذه العناصر الجوهرية دون حاجة الى مثل هذه الاحصاءات التى لا يتسامح فيها ولا يتقبلها ، اذ أن أهم العوامل الاجتماعية يمكن عرضها بلا فجوات عن طريق اللقاء العرضى فى الظاهر بين الاقدار البشرية . والحقيقة الحميمة فى بناء العمل الواقعى تتمثل فى أنه يقوم على أساس الحياة نفسها ، وأن أهم خصائصه الفنية هى ما يعكسه من البنية الاجتماعية للحياة التى شارك فى صنعها الفنان(١) .

(١) انظر : Lukacs, Georg, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 191.

واذا كان الافتراض الأساسى فى الواقعية هو أن الكاتب يكشف بصدق بالغ ويعبر بأمانة كاملة عن كل ما يرى فى المجتمع دون التفات الى العواقب التى قد تنجم عن ذلك ، فانه ينبغى أن نحدد بدقة طبيعة هذا الصدق ، خاصة وأن الكتاب الواقعيين فى بعض مراحل ضعف الواقعية لم يفتقروا الى الصدق الشخصى البحت ، ولكنه لم يكن كافيا لمنع تدهور تصورهم وتصويرهم للعالم ، فالصدق الشخصى للكاتب لا يمكن أن يؤدى الى الواقعية الحقيقية الا اذا أصبح تعبيرا أدبيا عن حركة اجتماعية هامة تدفع الكاتب بمشاكلها كى يعرض عناصرها الجوهرية المتطورة بروح من الشجاعة والمهارة التى لا مفر من أن يخصبا رؤيته الصادقة للواقع . فالمعنى الموضوعى للصدق الشعرى هو القدرة على كشف وعرض المكونات الجوهرية فى التطور الاجتماعى، وهذه القدرة يمكن أن تتلاءم مع أيديولوجية الكاتب التى قد لا تخلو من عناصر محافظة أو رجعية . فصدق الكاتب فى هذه الحالة يتطابق مع حقيقة التطور الاجتماعى بقدر ما يتحرك فى نطاقه ويحل مشاكله . وبهذا لا يمكن أن نقيس صدق الكاتب بمدى تعبيره عن ممثلى الحركات الاجتماعية المتوسطين ، ولا بتصريحاته المباشرة ، وانما يتوقف الصدق على مدى العمق فى التناول الموضوعى للمشاكل الحاسمة فى التطور الانسانى الناجمة عن الحركة الاجتماعية .

* * *

ومن أهم نتائج الاعتداد بالموضوعية فى المنهج الواقعى رفض المدرسة النفسية التى تدعو الى النفاذ فى أعماق الكتاب الداخلية لتفسير أعمالهم ، وتصور العمل الفنى على أنه نتاج أسرار الشخصية المبدعة وموروثاتها الخفية . فنقطة الانطلاق الواقعية هى الأثر الفنى نفسه وعلاقته بالواقع الذى يعرضه ، ومعظم نقاد الواقعية لا يكترثون عادة بنوايا الكتاب ولا يحفلون بما كانوا يريدون التعبير عنه ، وانما يقفون

عند حدود ما عبروا عنه بالفعل ـ ربما دون وعى ـ عن طريق العـــرض الدقيق لأهم خصائص الواقع الحيوية ٠

وهذه الموضوعية على وجه التحديد هى التى تجعل بعض مؤرخى الأدب يرمون هذا الاتجاه بالفقر الجمالي ، وهذا غير صحيح على ضوء ما أوردناه حتى الآن ، لأن هؤلاء النقاد يلتقطون جـــوهر الخلق الفنى ويشرحـــونه نظـــريا دون لجـــوء الى الوســـائل النفســـية التى تحيـــل الظواهر الى تحليـــلات فـــردية لا تقـــدمنا كثيرا فى معـــرفة طبيعـــة العمل نفسه ، ومثل هذه النزعات لا تنمو الا فى البلاد التى يفقد فيهـــا الأدباء والنقاد بلا وعى شعورهم بالالتحام بين الصيغ الفنية والقوى الأم فى المجتمع ، فاختفاء الفـــن الواقعى أو الأسس الجمالية الواقعية يعتمد دائما على أســـباب موضوعية وشخصية فى قطـــاعات كبرى من المجتمع الحـــديث ٠

* * *

وللمدرسة الاشتراكية الغربية فى فهم الموضوعية موقف خاص ، فيؤكد « فيشر » أنه اذا كانت الخاصية المميزة للواقعية الفنية هى الاعتراف بالواقع الموضوعى فلا ينبغى أن ينحصر هذا الواقع فى عـــالم خارجى بحت يقوم مستقلا عن الوعى الانسانى ، فما يوجد مستقلا عن وعينا انما هو المادة ، لكن الواقع يشمل تنوعا هائلا من الأحداث وعلاقاتها التى لابد وأن تمس الانسان وقدرته على التجـــريب والفهم ، فعنـــدما يرسم الفنان منظرا طبيعيا فهو يخضع للقوانين التى اكتشفها علماء الطبيعة والكيمياء والأحياء ، لكن ما يرسمه وما يصفه بفنه ليس هـــو الطبيعة المستقلة فى نفسها ، وانما هو منظر طبيعى مرئى من خلال أحاسيسه وتجاربه الخاصة ، فما يدرك العالم الخارجى ليس مجرد أداة فى جهاز حساس ، وانما هو انسان ينتمى الى عصر معين وطبقة خاصة فى بلد محدد ، انسان له مزاج متفرد ، وكل هذا يلعب دورا حاسما فى تكييف

طريقة رؤيته وتجزئته ووصفه للمنظر الطبيعى . وجميع هذه العناصر تتآلف لخلق واقع أعظم اتساعا من مجرد كتلة الأشجار والأحجار والسحب وغيرها من الأشياء المادية البحتة . هذا الواقع يتكيف الى حد كبير — طبقا « لفيشر » — بوجهة نظر الفنان الفردية والاجتماعية اذ أن الواقع فى جملته ليس الا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع ، لا الماضية فحسب وانما المستقبلة أيضا ، ولا ينحصر فى الأحداث الخارجية وحدها ، وانما يشمل أيضا التجارب الذاتية والأحلام والتنبؤات والعواطف والأخيلة . فالعمل الفنى يزاوج بين الواقع والخيال بالضرورة ، وساحرات « شكسبير » و « جويا » أكثر واقعية من معظم الفلاحين والصناع المثاليين فى اللوحات التقليدية . كما أن التحليق فوق رتابة الحياة اليومية على المستوى الخيالى فى أعمال « جوجول » و « كافكا » يصلنا بالواقع بأعمق مما نجده فى كثير من الأوصاف الطبيعية(١) . وتأويل مفهوم الموضوعية بهذا الشكل المتوسع يعطى للواقعية الجديدة مرونة كبيرة وقدرة على استيعاب العوالم الداخلية للانسان وتعميق صلته بالطبيعة والأشياء ويؤدى الى تفادى كثير من المزالق التى طالما أخذت على الواقعية ووسمت بسببها بضيق النظرة وجمود التصور .

ونتيجة لهذه النظرة فان العمل الفنى الواقعى يربى ملكة الملاحظة الدقيقة العميقة الواسعة المحبة ، لا للشىء الذى يقدم نموذجه فحسب ، وانما للأشياء الأخرى كذلك . فاذا كان فن الملاحظة ضروريا لأية تجربة فنية وللعثور على ما هو جميل والاستمتاع بالعمل الفنى وتنشق روح الفنان فهو أشد ضرورة لفهم العناصر التى يعتمد عليها الفنان فى عمله ، اذ أن العمل الفنى كما يقول « بريشت » ليس مجرد تعبير جميل عن شىء واقعى ، سواء كان وجه انسان أو منظرا طبيعيا أو حدثا فى الحياة

---

(١) راجع « ضرورة الفن » لارنست فيشر ، الطبعه المسار اليها من قبل ، ص ١٢٦ .

البشرية ، ولكنه على وجه الخصوص تمثل هذا الشيء وشرحه ، فالفن يشرح الواقع الذى يعرضه ويشير الى التجارب التى مرت فى حياة الفنان ويترجمها ، وفوق كل ذلك فهو يعلم على وجـه الدقة رؤية الأشياء فى العـــالم(١)

على أن هنـاك اتجاها ثالثـا فى فهم الموضوعية يتسم بلون من الرومانتيكية وهو اتجاه الكاتب الفرنسى « لويس أراجون » الذى يقول : « أن معركة حياتى تتلخص فى التعبير عن أشياء خارج كيانى سبقتنى الى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى عنه ، وهذا ما تسميه اللغـة المجردة « الواقعية » التى نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية مع أنى مهيأ للانسياق وراء هذه اللهجة . فالانسان الواقعى يقدم على رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان ، واذا خسر من انغمس فى هذا المضمار فانه يفقد كل شىء لأنه لا يبقى منه أى شىء ... ومهما ادعيتم فان كل انسان يحتفظ فى قرارة نفسه برغبة دفينة وهى أن يبقى منه شىء يحيا بعده ويترك أثرا منه ، وما أكثر الذين ينقشون أسماءهم على الأشـجار والأحجـار ، ان مأسـاتى لا تختلف عن مأساتهم »(٢) . ولا ننسى أن « أراجـون » شـاعر قبل أى شىء آخـر ، والأشواق التى تضطرم فى وجدانه لا تقتصر على الرغبة فى الانتصار على الواقع لصالح الذات ولكنها تمتد لتعانق فكرة الخلود التى مهما كانت مادية الانسان قاسـية فانها تظل المحرك الأول لوجوده وان جعلت منه مأساة . وهى على أية حال نزعة فردية ذات مسحة رومانسية لا تمس جوهر الموضوعية الواقعية فى شىء خطير .

وقد تعرض مفهوم الانعكاس لكثير من النقد والتعديل والتثقيف

---

(١) انظـر : Brecht, Bertold, Sinn and Form. Trad. Barcelona 1969, p. 213.

(٢) انظر مقدمة « اراجون » لكتاب « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون ص ٩ .

فبعض النقاد المعاصرين يرى أن الأدب فى حقيقة الأمر لايعكس الحياة وانما يكسرها مثلما ينكسر الضوء عند مروره من وسط الى آخر، من الهواء الى الماء مثلا ، وأن مهمة النقد انما هى تحديد زاوية الانكسار ، وبما أن هذه الزاوية تتوقف على كثافة الوسط فهى دائما متغيرة وليس من السهل تحديدها ، ومع ذلك فان لدينا اليوم جهازا نقديا أكثر مرونة ودقة مما كان لدى « تين » مثلا ، وبالاضافة الى معرفة المواصفات الفنية ــ وأفضل سبيل لمعرفتها هو الدراسة المقارنة للوسائل الفنية ــ لابد من المعرفة التامة بالظروف الاجتماعية ، اذ أن « الأدب والحياة متكاملان » ، هذه الصيغة التي نادى بها « لانسون » فى مطلع القرن الحالى لا تزال تسمح للفن بأن يتسع للمثل العليا وللخيالات والأشباح وبقية الأشكال والأصوات التى يتسع لها عادة عالم الواقع ، ولكن الاعتراف بأن الأدب يمكنه أن يضيف شيئا للحياة أو يستخرج منها شيئا ما لا ينبغى أن يصرفنا عن أهم حقيقة فى هذا المجال وهى أن الأدب نفسه جزء لا يتجزأ من الحياة دائما ، وهو كذلك ذو وظيفة خاصة ومتميزة فى الجهاز العضوى الاجتماعى(١) .

ويقدم الناقد « بوريس سارنوف » تصورا نظريا طريفا للانعكاس يطلق عليه « معدل الرسم الخرائطى » مستعيرا هذا المصطلح الجغرافى للاشارة الى ما تقوم به الخريطة من تلخيص للطبيعة فى لوحة صغيرة ، وبالنسبة للأدب فان جوهر التجربة والواقع والحياة وشمولية المجتمع ، كل هذا لم يعد فى رأيه قابلا لأن يعبر عنه فى ملحمة كبرى مضمونة من الوجهة الأيديولوجية قادرة على أن تستوعب جميع المثل وأن تقيم سلم مبادىء مترجمة أدبيا ، ولكن يمكن أن توضع فى لوحة سيكولوجية مصغرة يتعاقب عليها الضوء والظلال ، والتضاد بين الأشياء الصغيرة والعظيمة ، حيث تكتسب التفاصيل والجزئيات والزخارف الدقيقة أهمية تفوق الرؤية الشاملة أو تفوق ما يسميه الناقد البحار والمحيطات ،

---

(١) راجع كتاب « هارى لفين » عن الواقعية الفرنسية ، الطبعة المشار اليها ، ص ٣٢ .

والقارات والمضايق ، أي تلك الآفاق الملحمية والمنظورات الشاملة المعممة التاريخية ، فمعدل رسم الخريطة لا يتسامح في أي شيء جاهز محـــدد ولا يضحى بأى بلد مهما صغر ، وكذلك في الأدب ، الموضوع هو الموقف الجزئي الصغير(١) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ ما في هذا التحديد لمجال الرؤية الواقعية من معارضة لمبادئها الفلسفية التي شرحناها من قبل والتي تدعو الى التقاط جوهر الأشياء وتكثيفها في لوحة مصغرة تعيننا أولا على شمول الرؤية وتساعدنا على النفاذ الى ما وراء التفاصيل من اطار متكامل متماسك .

* * *

وتصر المدرسة الواقعية الغربية ــ تمشيا مع منطلقاتها الفلسفية ــ على كسر قانون الانعكاس ، فيؤكد زعماؤها أن الفن دائمـا ــ أراد أم لم يرد ــ مواجهة للواقع بكل أبعاده ، وأن العمل الفنى دائمـا ــ سـواء بقصد المؤلف أو رغما عنه ــ انما هو واقع جديد ، وبمعنى آخر فهو ليس انعكاسا وانما هو تحويل ونفاذ ، ويتساءلون : ما معنى تكرار شيء وجد بالفعل ؟ وما أهمية جعل الواقع مجرد ايهام بالواقع ؟ ثم ينتهون الى أنه من الجوهرى في الأدب ابتداء أن يمارس عمله كواقع جديد يضاف لمـا هو موجود بالفعل ، أى أنه لا يصبح مجـرد لغة ، ولكنه يقول شيئا في هذه اللغة . وهذا هو على وجه الدقة ما يجعل أصحاب السلطة لا يثقون في الأدب ثقتهم في أي فن آخر(٢) .

ويصل « جارودى » بهذا الانكار لنظرية الانعكاس الى مداه ، اذ يقول تعليقا على عبارة « أبولينير » « عنـدما أراد الانسان أن يحاكى

---

(١) انظـــر : Von Sachno, Helen, Literatura sovietica posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1968, p. 114.

(٢) انظر : Fischer Ernst, El Hombre sin Atributos, Trad. Madrid, 1970, p. 98.

السير على الأقدام ابتكر العجلة التي لا تشبه الساق في شيء » إن هذه الفكرة الزائدة التي تقول بأن الفن ليس محاكاة للواقع ولا انعكاسا له ، بل خلق انساني بحت ، امتداد لتطور راح يحث خطاه مع ظهور الرومانسية ، وهي تعيد النظر في الواقع ، وفي الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارهما النموذج المطلوب من الفن تصويره(١) ٠

* * *

تبقى أمامنا قضية فنية أخيرة تترتب على مبدأ الانعكاس الموضوعي في الأدب هي العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ، ولعل أقوى صياغة لهـا منذ البداية كانت عبارة « هيجيل » التي فحواها أن المضمون يجب أن يتحول الى شكل والشكل الى مضمون ، ويوضح « لوكاتش » هـذا بمثال يعتمد على مسرحية « هوبتمان » « النساجون » اذ استطاع المؤلف أن يدخل في روعنا أننا لسنا بمحضر أفراد معينين ، بل أمام كتلة رمادية لا حصر لها من النساجين ، وتصوير هذا الجمهور بذلك الشكل هو سر نجاح المسرحية ، لكن اذا تأملنا عدد الأفراد الذين صورهم المؤلف فعلا من هذه الكتلة وجدنا أنه لا يتجاوز عشرة أفراد ، وهـو عـدد صغير بالقياس الى ما يظهر في مسرحيات أخرى كثيرة لا تحدث مثل هـذا التأثير ، وهكذا فان تأثير الكتلة نابع من أن هؤلاء الأفـراد القليلـين المصورين قـد اختارهم المؤلف وحـدد خصائصهم ووضعهم في مواقف وربطهم بعلاقات فيما بينهم بطريقة تجعل من هـذه العـلاقات والنسب الشكلية منبع الوهم الجمالي بأننا أمام كتلة بشرية لا أفراد محددين ، وحتى ندرك أن هذا الوهم الجمالي لا يتوقف كثيرا على عدد الأفراد يكفي أن نشير الى مسرحيته الأخرى التي تدور حـول حرب الفـلاحين والتي يصور فيها عددا هائلا منهم مجسما اياهم كأفراد بطريقة ممتازة ، لكن دون أن يحدث بهم أثر الكتلة السابق الا في لحظات فريدة ، وذلك لأن

---

(١) انظر أيضا « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار اليها من قبل ٠ ص ٣٥ ٠

المؤلف فى الحالة الثانية لم ينجح فى اعطاء شكل ملائم للعلاقات بين الأفراد يجعل من تجمعهم جمهورا عضويا ويحولهم الى كتلة فنية بملامح نوعية تغطى أثرها المنشود ٠

وهكذا نرى أن المحتوى الكامل للعمل الفنى يجب أن يتحول الى شكل حتى يكون للمضمون الحقيقى فعاليته الفنية ، فالشكل ليس الا أقصى حالات التجريد وأعلى نماذج التركيز للمضمون ، وهو الذى يبلغ بمحدداته الى أبعد مداها ، ليس الشكل الا اقرار النسب الدقيقة بين المحددات المختلفة واقرار مراتب الأهمية بين تناقضات الحياة المنعكسة فى العمل الفنى (١) ٠

وعلى هذا فان جدلية الشكل والمضمون وتحولهما المتبادل عندما يصبح كل منهما هو نفس الآخر يمكن اعطاؤها التقدير اللازم فى جميع مراحل العمل الفنى ، فى أصله وبنائه وأثره ، ولكن لا مفر من الاقتصار على بعض النقاط الهامة ، فاذا أخذنا مثلا مشكلة الموضوع فسيبدو للوهلة الأولى أننا أمام قضية المضمون ، لكن لو أمعنا النظر فى الموضوع وتأملناه مليا لوجدنا أنه يستحيل فى أبعاده وأعماقه الى مشكلة حاسمة فى طبيعتها الشكلية ، بل نستطيع أن نرى بوضوح خلال البحث التاريخى لبعض الأشكال الخاصة أن ظهور موضوعات جديدة وغزوها للحياة الأدبية ينتج قوانين شكلية داخلية جديدة تمتد الى قواعد التركيب الفنى نفسه ، وعندما ندرس مسألة الأثر الفنى للأدب فى مراحل طويلة من التاريخ نرى أن الأعمال التى يتمثل فيها هذا التحول المتبادل بين الشكل والمضمون هى التى تبدو أكثر تطورا وأعظم كمالا فى طريقة تنفيذها ، وهى التى يتضح أنها ذات أثر طبيعى أقوى ، ولنتذكر « هوميروس » و « سيرفانتس » و « شكسبير » ـ لأن غيبة الصنعة من أكبر الآثار الفنية لا توضح فحسب هذه العلاقة المشتركة فى التحول المتبادل بين الشكل

---

(١) انظر أيضا « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار اليها من قبل ٠ ص ٣٥ ٠

والمضمون ، وانما توضح فى نفس الوقت أهمية هذا التحول ، اذ انها أساس موضوعية العمل الفنى ، فكلما كان أقل صنعة ، وكلما مارس فعله مثل الحياة والطبيعة اتضح منه أنه انعكاس مركز لعصره ، وأن الشكل فيه ليس له من وظيفة الا التعبير عن هذه الموضوعية وعن هذا الانعكاس للحياة بأكثر درجات التحديد والوضوح ، وعلى العكس من ذلك فان الشكل الذى يتلقاه المشاهد كشكل انما يحدث لديه هذا الأثر لأنه يحتفظ بلون من الاستقلال عن المضمون ولا ينجح فى الانبغام به، وبالتالى لا يقوم بدوره كانعكاس صاف للحياة ٠

ومن ناحية أخرى فان تحليل « فيشر » الذكى الفلسفى لقضية الشكل والمضمون وعلاقتهما الحميمة عن طريق نموذج « الزجاج » وتجسماته الشفافة يظل من أدق ما قدمته الواقعية فى هذا الصدد وتجاوزت به النظرة الثنائية التقليدية بالرغم ــ أو بفضل ــ معارضة صاحبه لمبدأ الانعكاس الجمالى كما رأينا(١) ، وهو التحليل الذى فتح الباب أمام « جولدمان » ليقدم نظريته عن تجسم رؤية الفنان للعالم فى صيغة تعكس الضمير الجماعى وتحوله الى شكل أدبى ٠

---

(١) راجع كتابه المشار اليه من قبل عن « ضرورة الفن » ٠

النمـوذج والبطـــل

يحتل مصطلح « النموذج » فى الآداب العـالمية مكانة هـامة ، اذ يرتكز على تاريخ عريض متشابك ، فقد استخدمه « شيلينج » فى ألمانيا بمعنى الشخصية العـالمية العظيمة التى تصـل فى أبعادها الى حـــد الأسطورة ، مثل : « هاملت » و « دون كيشوت » و « فاوست » ، ويلاحظ أنه قد انتقل بهذا المعنى الى الأدب الفرنسى خلال القرن الماضى ليحل محل مصطلح قديم كان شائعا حينئذ هو «Caractère» أو الخواص الفردية ، كان الناقد الفرنسى الكبير « سان بيف » قد أخذ يدعو لنظريته فى النموذج أو العائلات الروحيـــة مركزا انتباهه على دراسة القـــرابة الروحية بين مجموعات خاصة من الكتاب أكثر من دراسة الشخصية فى أدبهم ، حتى جاء « بلزاك » وكتب فى مقدمته للكوميديا البشرية سنة ١٨٤٢ يقول أنه يعتبر نفسه دارسا للنماذج الاجتماعية ، على أساس أن الحياة بالنسبة له « مجموعة من الظروف الصغيرة » على الروائى أنيضخمها حتى تبلغ حجم كرات مثاليـــة ، وينبغى أن يختار من بين هـــذه الظروف العديدة ما كان طبقا للنتائج التى تترتب عليـــه ـ بغض النظر عن أهميته المطلقة ـ جديرا بتكوين عناصر هذه الدراما التى هى بالفعل قوام كل رواية ، فعليـــه أن يضـخم الشخص حتى يبلغ مستوى الرمز وان لم يكن خليقـا بذلك ، مثل « سيزار بيروتو » الذى هـــو فى ذاته مخلوق عديم الذكاء والأهلية ٠ « فبلزاك » اذن يميز « الحقيقى فى الطبيعة » من « الحقيقى فى الأدب » ، والأول غالبا ما يكون شرسا فظـــا لا يمكن أن يدخل فى عمل فنى دون أن يصـــدم بعنف ذوق القارىء او يبدو له غير معقـــول ، وعلى الكاتب أن ينقلـــه بالتأليف الى المستـــوى الأدبى مستعيرا لذلك عناصر متعددة من نماذج مختلفـــة وان يشيد بناء جديدا يحمل طابع عبقريته

كفنان(١) ٠

ومع هـــذا فان نمـاذج « بلزاك » اذ ترسم الملامح الفردية لكل شخصية لديه فانها تنير بنفس الدقة خصائصها المميزة من وجهة النظر الطبقيـــة ، مما يجعل الطابع الفردى والخواص النوعيـة النموذجية لا ينفصمان فى أبطاله لأنهما كالنار والحرارة التى تشع منها ، ومن هنا يلاحظ النقاد أن نماذجه تبرز بقوة العناصر الشائعة فى الاتجاه الرأسمالى بين شخصيـات تنتمى الى مستويات طبقيـة مختلفـة ، وعندما يقـدم الظواهر العامة فانه لا يفعل هذا فى حقيقة الأمر الا بطريقة شاملة تبرز فيها الوحدة الحميمة لعملية التطور الاجتماعى التى تنمو بشكل واضح مع الخواص الموضوعية للنماذج المتشابهة فى الظاهر ؛ على أنه ينطلق أساسا من تصوره المتوازن للوجود الاجتماعى مما يجعله أستاذا لا يدانى فى اعطاء التيارات الروحية العظيمة تلك القوة الهائلة التى تحدد معالم الفكر الانسانى ٠

وينير « بلزاك » هذه القوى الروحية عندما يعيدها الى جـذورها الاجتماعية ويجعلها تمارس فعاليتها فى اتجاه نمو هذه الجذور ،وبهذا تفقد « الايديولوجية » استقلالها الظاهري عن الحياة المـادية للمجتمع وتصبح تعبيرا عنه وعنصرا من عناصره ، وبهذا أيضا يكتسب النموذج حسـياته ٠

ولعل أهم ناقد أدبى تصدى حينئذ لشرح مفهوم النموذج فى الأدب كان « تين » الذى ربطه بنظريته فى الخواص ، وان كان من الملاحـظ أن فكرة النموذج قد امتزجت لديه بفكرة المثال عند « هيجيل » ٠

يرى « تـين » ان إختـلاف الفنانين فى أصلهم وروحهم وتربيتهم

---

(١) أنظر « المذاهب الأدبية الكبرى » تأليف « فان تيجم » ـ الطبعة المسـار اليهـا من قبل ص ٢٣٩ ٠

يجعل رؤيتهم مختلفة للشىء نفسه . فكل واحد منهم يبرز فيه خاصية تختلف عما يبرزها سواه ، كل منهم يشكل فكرة أصيلة عنه ، هذه الفكرة عندما تتكشف فى العمل الجديد ينتصب على الفور فى أبهاء الأشكال المثالية عملا رائعا كأنه من آلهة « الأولب » . « بلاوتو » مثلا أبدع « أو كليون » نموذج البخيل الفقير ، فالتقط « موليير » نفس هذه الشخصية ليصوغ منها « هارباجون » البخيل الغنى ، وبعد قرابة قرنين من الزمان نجد نفس هذا البخيل لم يعد غبيا ولا مناطا للسخرية كما كان من قبل ، بل أصبح قويا منتصرا تخشى سطوته فى شخصية « الأب جرانديت » التى ابتدعها بلزاك . ونفس هذا البخيل يتحول الى مواطن باريسى ذى رؤية شاملة كونية على نزعته الشاعرية كما يرسمه «بلزاك» أيضا فى شخصية المرابى « جوبسيك » ، كذلك نجد موقفا واحدا هو موقف الأب الذى يسيء أبناؤه العاقون معاملته قد أوحى بأعمال مختلفة ابتداء من « أوديب » « لسوفوكليس » والملك « لير » « لشيكسبير » الى الأب « جوريوت » « لبلزاك » . وكل القصص وجميع الأعمال المسرحية تقريبا تعرض فتى وفتاة يقعان فى الحب ويريدان الزواج ، هذان العاشقان اللذان يظهران فى مسرحية « شكسبير » يعودان للظهور فى ديكينز » وعند « مدام دى لافاييت » و « جورج صاند » . فالعشاق والأب والبخيل كلها نماذج كبرى يمكن تجديدهادائما ، بل هى دائبة التجدد والظهور وستظل كذلك ، ولا تتجلى عبقرية الكتاب على وجه الدقة الا بصبغ هذه النماذج بصبغتهم الخاصة ، كما لا يشيدون أركان مجدهم الا على أساس الواجب الذى يرثونه ، والذى يحتم عليهم ابداع نماذج خارج دائرة العرف والتقليد(١) .

أما كيفية تكوين النماذج الادبية فهى تسير ـ طبقا لنظرية تين ـ من الواقع الى المثال ، اذ أن هدف العمل الفنى انما هو الكشف عن

(١) انظر : Taine, "La naturaleza de la obra literaria". Ed. cit., p. 105.

خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء فى الواقع ، لهذا فان الفنان يكون فكرة عن هذه الخاصية ثم يحول الشىء الواقعى طبقا لها حتى يصبح تعبيرا عنها ، ومن هنا فان الأشياء تتحول من الواقع الى المثال عندما يصورها الفنان ويصوغها طبقا لفكرته باجراء التعديلات التى يتصورها فى نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الأساسية ، ويغير العلاقات القائمة بين الأشياء فى الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص أوضح وأقوى(١) .

وحتى لا نتهم « تين » بالمثالية الخيالية نتيجة لتصوراته السابقة ، ولكى نضعه فى موقعه التاريخى الصحيح كأحد مؤسسى الواقعية فى النقد الأدبى ينبغى أن نستعرض بايجاز نظريته فى الخواص لأنها هى مدخل دراسته للنماذج وضمان واقعيتها عنده .

يرى « تين » أن هناك سلما من القيم الأخلاقية هو الذى يتحكم فى سلم القيم الأدبية درجة بدرجة ، فتقاس أهمية كتاب ما بمدى ما يبرزه من خواص معنوية اذا تساوت الظروف الأخرى ، وكلما كانت هذه الخواص أساسية وثابتة كان هذا الكتاب جميلا ، فسلم الطبقات الأخلاقية هو الذى يضفى على الأعمال الأدبية التى تعبر عنه القوة ويهبها الخلود والبقاء ، فهناك أولا أدب الطرز المستحدثة العابرة الذى يعبر عن خاصية تعد بدورها طرازا مستحدثا عابرا ، وهو لا يبقى الا ببقائها ، ولا يستغرق ذلك عادة أكثر من عدة أعوام ، وربما أقل ، وهو عموما ينمو ويذبل مثل أوراق الخريف ، كما أن هناك آثارا أخرى تعبر عن خواص أبقى الى حد ما ، فتبدو وكأنها أعمال خالدة فى نظر الجيل الذى يشهدها ، بيد أنها بمرور الزمن تنتقل هى الأخرى الى ذمة التاريخ ، وتصبح مجرد وثائق على عصرها ، مما يبرهن بطريقة لا شك فيها عند « تين » على أن قيمة العمل الأدبى تزيد وتنقص طبقا للخواص التى يعبر عنها . وقد يحدث

---

(١) نفس المصدر ص ١٠١ .

أن يبدع الأديب عشرين عملا فلا يبقى منها على مر الزمن الا عمل واحد ، مع أن الموهبة والتربية والاعداد والجهد هى نفس الشيء فيها جميعا ، ويمكن تفسير ذلك على أساس أن الكاتب فى الغالبية العظمى لم يركز الا على الخواص السطحية العارضة ، بينما عمد فى العمل الفريد الى ابراز الخواص الخالدة العميقة ، وتاريخ الأدب ملىء بهذه الحالات ، مثل « ليسيج » الذى كتب اثنى عشر مجلدا من القصص التى تحاكى الأدب الاسبانى ، لكن أحدا لا يقرأ له سوى « جيل بلاس » وذلك لما تعرضه من نموذج ثابت يجد فيه كل انسان الملامح المميزة للمجتمع الذى يحيط به ، والمشاعر التى تتدفق من قلبه نفسه ، « فجيل بلاس » برجوازى نال نصيبه من التربية التقليدية ، وتقلبت عليه مختلف الأحوال الاجتماعية وظفر بالنجاح ، فأصبح ضميره مطاطا لم تفارقه طيلة حياته صفة الخادم ، كان صعلوكا فى شبابه يجارى الناس فى أخلاقياتهم ، مرحا جذابا لا يحب النفاق وان كان يجنح الى أن يأخذ حقه فى اللحظة المناسبة ، مثل هذه الخواص المتوسطة ، ومثل هذا المصير المتناقض يوجد اليوم وسيوجد غدا كما كان موجودا فى القرن السابع عشر ، واذا كان « سيرفانتس » قد كتب عديدا من القصص والمسرحيات فلم يبق منها الآن سوى « دون كيشوت » ، كما أن « دى فوى De Föe » قد كتب ما يربو على مائتى قصة ، لكن أحدا لا يذكر منها الآن سوى « روبنسون كروز » باعتبارها نموذجا خالدا ، ولهذا فاننا عندما ندرس الأعمال الأدبية الكبرى نجد أن كلا منها يعبر عن خاصية عميقة خالدة ، وكلما أمعنت هذه الخاصية فى العمق ارتقى العمل الأدبى الى القمة وأصبح خلاصة للروح القومى فى شكل محسوس وموجزا للملامح الأساسية فى فترة تاريخية محددة ، وتصويرا للغرائز والملكات الثابتة لدى عنصر ما ، كما أصبح فى نفس الوقت قطعة من الانسان فى مختلف أنحاء العالم يمثل القوى النفسية الأساسية التى تعد – عند « تين » – المحرك الأخير للأحداث البشرية . مثال ذلك أكبر ملحمتين يفخر بهما الأدب الأوربى

وهما « الكوميديا الالهيــة » و « فاوست » وهما تعدان تلخيصا لمرحلتين عظيمتين فى التاريخ الأوربى ، احداهما تمثل الطريقة التى كانت تنظر بها العصور الوسطى الى الحياة ، والأخرى تشير الى كيفية النظر اليها فى القرن التاسع عشر فى عصر « تين » · ان أعمالا من هذا النوع هى التى تمتد ـ فى رأيه ـ عبر الزمان والمكان ، وهى التى يفهمها الانسان أينما كان ، شعبيتها لا تتحطم ، وخـلودها لا ينتهى ، وهى الدليل على العلاقة التى تربط القيم الأخلاقية بالقيم الأدبية ، وعلى المبدأ الذى تنتظم به الأعمال الفنية أحدها فوق الآخر أو تحته طبقا لأهمية وثبات وعمق الخاصية التاريخية أو النفسية التى يعبر عنها(١) ·

* * *

واذا كانت هذه هى بداية دراسة « النموذج » فى الفكر الأدبى فلا ريب أن اضافة العــالم السويسرى « كارل يونج » فى دراسته لنماذج الشخصية من الوجهة النفسية كان لها تأثيرها فى بلورة النماذج الأدبية، مما يحدونا الى أن نستعرض خلاصة معنى النموذج عنده قبل أن نتتبعه فى مفهومه النقدى الحديث ·

والنموذج عند « يونج » هو المثال أو النمط الذى يعكس بطريقــة متميزة خواص نوع ما ، والمعنى الدقيق لهذا المصطلح هو النمط المميز لاستعداد عام يلاحظ فى عديد من الأشكال الفردية ، يقول « يونج » فى كتابه الشهير عن « النماذج النفسية » : « يهمنى أن أبرز فى هذا البحث ـ من بين كثير من الاستعدادات الموجــودة والممــكنة ـ أربعــة أنواع أساسية ، وهى تلك الأنــواع التى تتصــل بالوظائف النفسية الأربــع الرئيسية ، وهى التفكير والشعور والحدس والحس ، فعندما يكون أحد هذه الاستعدادات هو الغالب الذى يدفع بطابعه خواص الفرد يصبح

---

(١) المصــدر نفسه ص ١٣٢ ·

بوسعى أن اتحـدث عن نموذج نفسى ، هـذه النماذج التى ترتكز على الوظائف الأساسية نطلق عليها نماذج تأملية وعاطفية وحدسية وحسية ، ويمكننا أن نقسمها طبقا لنوعية الوظيفة الجوهرية الى نوعين : نمـاذج معقولة وأخرى لا معقولة ، وتضم الأولى التأملية والعاطفية بينما تضم الثانية الحدسية والحسية ، وتسمح لنا الحركة المتصلة بالطاقة النفسية التى يطلق عليها « ليبيدو Libedo » بتقسيم هـذه النمـاذج الى انطوائية وانبساطية ، وجميع النماذج الأساسية يمكن أن تندرج تحت أحـد هذين النوعين طبقا لمـا يسيطر عليهـا من استعداد انطوائى أو انبساطى ، فالنموذج التأملى يمكن أن ينطوى أو ينبسط ، أى ينتمى الى أحد النوعين ، وهكذا بقية النماذج ، أما تقسيمها الى معقولة ولا معقولة فهو صادر عن نقطة انطلاق مختلفة لا شأن لها بالانطواء والانبساط »(١)٠

أما عن السمات التى يمتـاز بهـا كل نموذج فيكفى أن نورد هنـا تلخيصا لسمات النموذج المنطوى حتى تتضح أمامنا طبيعته :

أولا : غلبة العوامل الذاتية على العوامل الموضوعية فى توجيـه سلوك الفـرد ٠

ثانيا : خضوع السلوك لمجموعة من المبـادىء المطلقة والقوانين الصارمة دون مراعاة لما تقتضيه الظروف من مرونة فى التصرف ٠

ثالثا : افتقار الشخص الى القـدرة على التكيف السريع وتحقيق التوافق بينه وبين البيئة الاجتماعية ٠

رابعا : اسراف الفـرد فى ملاحـظة حالتـه الصحية ومعالجـة أمراضـه ٠

---

(١) انظـر : Jung, C. "Tipos Psicologicos". Trad. Buenos Aires. 1972, pp. 646-676.

وقد نشر هـذا الكتاب بالألمـانية لأول مرة فى زيورخ سنة ١٩٢١ ٠

خامسا : تحقيق الشخصية لعملية التوافق عن طريق النكوص واللجوء الى عالم الوهم والخيال ٠

سادسا : استهداف الفرد لنوع خاص من الأمراض النفسية ألا وهو « الوسواس »(١) ٠

* * *

ونستطيع بالتالى أن نتوقع النمط النموذجى الذى ينتمى اليه الانسان الواقعى عموما ، وهو ما يؤكده « يونج » بقوله : لا يوجد نموذج بشرى يدانى فى واقعيته النموذج التلقائى المنبسط ، فاحساسه الموضوعى بالأشياء متطور الى أقصى درجة ممكنة ، اذ تتجمع فى حياته التجارب الواقعية عن موضوعات محددة وان لم يستخدمها ، وربما لا تصل معايشته فى بعض الأحوال الى المستوى الذى تستحق فيه صفة « التجربة » الا أن ما يتلقاه عن الخارج من معطيات يفيده بالدرجة الأولى فى تقنين معطيات جديدة ، وكل ما يدخل فى دائرة اهتمامه يمكن اكتسابه عن طريق التلقى الخارجي الذى لابد وأن يفيده فى هذا الصدد(٢) ٠

الى أى مدى يصدق هذا التعريف على الكتاب الواقعيين أنفسهم ؟ هذا هو أقرب سؤال يتبادر الى الذهن بعد عرض نظرية « يونج » فى النماذج النفسية التى وان كانت تعد خطوة هامة من الوجهة العلمية التحليلية فى دراسة الشخصية الانسانية الا أنها تتخذ منطلقات لها مختلفة عن النماذج الأدبية ، فهى تصب اهتمامها على الدائرة الفردية البحتة ، ولا تكاد تتجاوزها بعملية التجريد والتصنيف حتى تعود اليها مرة أخرى لتمحص حالة كل فرد على ضوء النوع وأعراضه أو خصائصه النفسية الداخلية الصرفة ٠

---

(١) انظر : د٠ يوسف مراد ، « مبادىء علم النفس العام » القاهرة ١٩٤٨ ٠ ص ٣٤٨ ٠
(٢) نفس المصدر عن « النماذج النفسية » ليونج ص ٤٨٦ ٠

أما النمـــاذج الأدبيـــة فهى وان لاحظت الأفراد لا تغفـــل علاقاتهم الديناميكية بالمجتمع ولا الظروف الخارجية التى ينغمسون فيها ، وعندما تخطو نحو التجـريد والتكثيف لا يصبح من الممكن العودة مـرة أخرى الى النطاق الفردى الداخلى · الا أن الذى لا شك فيه هو أن الاضافات العلمية التى قدمها « يونج » لفكرة النموذج عموما قد أثرته على جميع المستويات الفكرية والفنية ·

* * *

ويعتبر الاهتمام بالنموذج عالميـا فى نظرية الواقعيـة بأكملها ، وحتى ذلك النموذج المفروض مسبقا الذى عرفته الآداب الغربية فى شكل كثير من الأبطال قـــد تحول الى نموذج للحياة الواقعية نفسها ، ولم يعترض على النموذج فى بداية رواجه فى الأدب سوى الناقد الايطالى « دى سانكيتس » الذى علم « بنديتوكروتشيـه » الاصرار على الطابع الفردى المحـدد فى الفن ، ومن عباراته الأثيرة قوله : « ليس من الدقة فى شىء القول بأن أخيل كان نموذج القوة والشجاعة ، أو أن تيريتس كان نموذج الجبن ، فأخيـل هـو أخيـل وتيرتس هو تيرتيس » ، كما كان نفس الناقد يعتبر أن النموذج ليس سوى عملية تحليل تتم بمرور الوقت ، ويرى بها الخيال الشعبى فى أفراد مثل « دون كيشوت » و « سانشوبانثا » و « تارتوف » و « هاملت » مجرد نماذج محرومة من فرديتها(١) · ومن الطريف أن بعض فلاسفة الواقعية فى ايطاليا الآن لا يزالون يرون نفس الرأى ، يقول أحدهم : « ليس النموذج الا شيئا مجردا ، فهناك مراب لكنــه ليس « شيلوك » كما أن هناك رجلا شكاكا ليس « بعطيل » وآخر متردد حالم ولكنه ليس « هاملت »(٢) ·

---

(١) انظـر : La Giovinezza di Francesco de Sancits. Napoles, 1962, p. 314.

(٢) انظـــر : Caupan, Luigi, Cli ismi contemporanei, p. 64.

وقـــد تعددت الدراسات المخصصة للنموذج الأدبى فى روسيــا أوائل القـــرن الحالى وارتبطت هنـاك بما يسمى تقليديا فى الأدب الروسى « البطل الايجابى » ومن هنـا جاء التركيز عليه بعـد اعلان الواقعيـة الاشتراكية باعتباره محور المشكلة السياسية للواقعية ، ولعل من أهم الدراسـات فى هـــذا المجـال البحث الذى نشــره الناقـد الروسى « جورج مالينكوف » عام ١٩٥٢ والذى عالج فيـه من خـلال النموذج مشكلة العالميـة والخصوصية بالمفهوم الذى ورد عند « هيجل » للعالمية المحـددة ، كما عرض لمشكلة البطل وتمثيله للواقع وبالتالى للتغييرات الاجتماعية الفعالة من خلال العمل الأدبى(١) ٠

وعندما ندرس تطبيقات المنهج النقدى الروسى نجد أنه ركز بحثه فى امكانيات الكتاب وقدرتهم على خلق النماذج ، اذ أن العصور الماضية تحيا فى ذاكرة الانسانية عن طريق هـذه النماذج الكبرى ، « فهاملت » و « دون كيشــوت » و « فاوست » يمثلون أعمق مضمــون للعصــور السابقة ، وخلقها كنماذج عالمية يتيح الفرصة لانقاذ ما فى الماضى من عناصر خالدة ، وقيمــة الكاتب أو العمل الفريد تتوقف على مــدى تعبيره عن آمال فترة من الفترات أو شعب من الشعوب لأن الكاتب يخلق نماذج حقيقيــة وخالدة عنـدما يحـدس بمــا يحرك المجتمع فى أعماقه الخفيــة وعندما يكون قديرا على التعبير عن حدسه فى شخصيات بشرية محددة تتحرك داخل اطار الأحداث الانسانية(٢) ٠

* * *

والآن ما هو سر التركيب النموذجى للشخصيات ؟ ٠

ان الشخصية النموذجية ليست شخصيــة متوسطة ، اللهم الا فى بعض الظروف العابرة ، كذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم

---

(١) انظـر : Malenkov, Georg, Report to 19th Party Congress.

(٢) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 149.

حتى وان تجاوزت الحدود اليومية العادية ، وانما تصبح نموذجية لأنها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التى تحدد بعض الملامح الأساسية فى تطور المجتمع ، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبيا نموذج حقيقى ، على أننا لو نظرنا الى هذه النماذج من الخارج لبدت لنا مبالغا فيها ، بيد أنها تكشف عن خصائص محددة لنموذجيتها اذ تتركز فى وجودها الملامح التى تحدد اتجاها تاريخيا واقعيا ، دون أن تكون مجرد خطوط تجريدية ، فعندما نجد نماذج حقيقية من هذا النوع نستشعر على الفور العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو اطار فردى محدد وما هو فى نفس الوقت نموذجى عام ٠

فالواقعية تعنى الاعتراف بحقيقة هامة وهى أن الخلق الفنى لا يقوم على أساس فكرة التوسط المجردة كما تعتقد الطبيعية ولا على أساس مبدأ فردى ينحل فى نفسه ويتبخر فى الفراغ ، ولا على أساس التعبير عن الشيء الفريد الذى لا يتكرر ، وانما المقام الأساسى والفيصل الجوهرى فى التصور الواقعى للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع فى مجال الخصائص والمواقف معا العنصر الفردى بالعنصر النوعى بطريقة عضوية ، ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردى البحت مهما كان معمقا بطبيعة الأمر ، وانما بالأحرى لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة انسانيا واجتماعيا بطريقة جوهرية ، لأنه يمثل هذه اللحظات فى أقصى فورانها ، وفى أشد حالات تحقق امكاناتها المحتملة ، تمثيلا تتجلى فيه الأطراف المسنونة المحددة ، سواء فى رأس الزاوية أو فى نطاق الحدود الشاملة للانسان وعصره(١) ٠

* * *

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 113.

ولعل الفرق الحاسم فى الأسلوب بين الواقعية القديمة والحديثة ـ كما يلاحظ « لوكاتش » ـ يكمن في تصور ما هو نموذجي فى وصف الأشخاص ، فقد لخصت الواقعية القديمة العناصر الجوهرية للنموذج في الاتجاهات الانفعالية المتطرفة للأشخاص المتفردين بوضعهم فى مواقف مكيفة بشكل خاص لاظهار هذه الاتجاهات الاجتماعية المحددة فى نتائجها المتطرفة ، ومن الواضح أن مثل هذه الطريقة فى عرض الشخصيات لا يمكن أن تتحقق بدون الارتباط العضوى بحدث متحرك ومعقد ، لكن الحدث ليس مبدأ شكليا يختاره الكاتب على هواه ، وليس أداة فنية يستخدمها كما يريد ، وانما هو الصيغة الشعرية المنعكسة عن الواقع ، وفيها تتحدد العلاقات المتبادلة بين الشخصيات الانسانية فيما بينها أو تلك التى تربطها بالمجتمع أو الطبيعة . والصيغة الشعرية ليست فوتوغرافية، لأن التركيز الشعرى أو طريقة عرض الواقع يمكن أن تنحو الى اتجاهات مختلفة ، ويمكن أن تبرز النزعات المتعددة ، ولهذا فهى تصبح أشد حيوية أو سطحية من الواقع الاجتماعى طبقا لاتجاهها ، كما أن وصف الانسان المتحجر فى بيئة تثير الاشمئزاز يجعل الأدب فى درجة أقل من المستوى الواقعى . وهذا هو المصير الذى انتهى اليه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى طبقا لنفس الناقد لأن غيبة الحدث ووصف البيئة واحلال الانسان المتوسط محل النموذج انما هى ظواهر مميزة لانحلال الواقعية الذى تسرب من الحياة نفسها الى مجال الأدب . وبقدر ما كانت تقل وتضعف معايشة الكتاب للعالم الرأسمالى كعالم خاص بهم كانت تضعف قدرتهم على خلق أحداث حقيقية ، ولم يكن من الصدفة أن أهم الكتاب فى ذلك العصر الذين تمثلت فيهم على مستويات مختلفة وجهات تطور المجتمع قد كتبوا بلا استثناء قصصا خاليا من الأحداث ، بينما نجد أن القصاصين الذين كتبوا أعمالا تتسم بتكاثر الأحداث المنوعة لا يمثلون أكثر من حركة مضطربة محرومة من المضمون والمدلول الاجتماعيين ، وليست النماذج العرضية التى أبدعها هذا الأدب سوى

اشخاص متوسطى القيمة ، منقولة عن لا حركية الطبيعة الميتة ، فهم أبطال مزعومون أشبه بالرسوم الكاريكاتورية أو المهرجون التافهون ذوو العبارات الفارغة الرنانة والمواقف السطحية ، وتتجلى فيهم بوضوح النزعة التبريرية الكاذبة التى تتميز بها المواقف البرجوازية التقليدية(١)٠

وقد واجه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى فى روسيا نفس المشكلة النابعة من الواقع الذى أصبح لا يتكيف لصياغة خصائص متطرفة انفعالية وأخذ يصطبغ بعمق بالتيارات الاجتماعية التى أدت الى ظهور الطبيعية فى أوربا الغربية والى عرض الانسان المتوسط ، وقد حاول الكتاب اختراع الوسائل التى تساعدهم على الوقوف ضد هذا الاتجاه ، كى يعثروا من جديد ـ حتى فى هذا العالم المتصلب ـ على التكثيف الأقصى الضرورى لتوضيح القوى الأم فى المجتمع ، وليجعلوا من الممكن خلق النماذج والتسامى على المستوى الوسط ، وتتمثل عظمة الكتاب الروس فى هذه الفترة فى أنهم ـ بالرغم من ظروف الحياة هذه ـ قد استطاعوا أن يكتشفوا نوعا من الامكانية القصوى رفعوا بتحقيقها شخصياتهم من المستوى المتوسط الجامد ، وأثروها بنوع من النموذجية المتحركة حقيقة والتى تلائم عرض جميع التناقضات الاجتماعية ، وكانت الأداة الأولى فى تجاوز هذا المستوى المتوسط هى ابتداع المواقف القصوى فى نفس الظروف اليومية ، وهى مواقف لا تبتعد عن محيط هذه الظروف فى مظهرها الاجتماعى ومضمونها الفنى ، وانما هى على العكس من ذلك تبرزها بمهارة فائقة عندما تضغط بتوترها الأقصى على التنافرات الاجتماعية فتجسمها بأعظم قدر من الفعالية الحقيقية ٠

* * *

واذا كان الحدث فى القصة نتيجة محددة للعلاقات المتبادلة فى

---

(١) انظر نفس المصدر ص ٢١٧ ٠

الحياة العملية للأفراد فان الصراع صيغة أساسية للتاثير المتبادل بين المتناقضات ، وما يقوم بينها من توازن أو تضاد هو الذى يدل على الاتجاه الذى تسير فيه العواطف البشرية . وكل هذه المبادىء الأساسية للتكوين الفنى انما تعكس بشاعرية مكثفة الصيغ العامة للحياة نفسها ، لكن الأمر لا يتصل بهذه الصيغ فحسب ، اذ أن التعبيرات النموذجية العامة لابد أن تكون فى نفس الوقت أحداثا خاصة فى المواقف النموذجية وعواطف ذاتية لأفراد محددين ، ومن هنا يخلق الفنان مواقف ووسائل تعبير يستطيع بواسطتها أن يبرهن على أن هذه العواطف الفردية تنمو خارج اطار العالم الخاص ٠

وهنا يكمن السر فى الارتفاع بما هو فردى الى مستوى النموذجية دون حرمانه من بروزه الفردى ، بل على العكس من ذلك يبذل جهدا كبيرا لابرازه ، ويتيح هذا الوعى للفرد تفجيرا انسانيا للقوى الكامنة فيه ، مثل العواطف المنطلقة الى أبعد مداها ، والتى لا نجدها فى الحياة نفسها الا فى الاحتمالات الخاضعة للنية والامكانية ، وبهذا يعتمد الصدق الشعرى فى عكسه للواقع الموضوعى على شىء هام ، وهو الارتفاع بما كان عند الانسان مجرد امكانية الى مستوى الواقع المصور ٠

وتتمثل العظمة الشعرية فى اعطاء هذه الامكانية المضمرة تحقيقا كاملا ٠

ومن الواضح أن القدرة على التعميم الفكرى للشخصية المصورة تقوم بدور هام ، اذ يصبح التعميم مجرد تجريد أجوف لو كان الارتباط بين الفكر المجرد والمعايشة الشخصية غير ملموس ، أما فى حالة الفنان القدير على تصويرها بكل ما فيها من حياة فان التحام عمله عندئذ بالأفكار لا يضير تحديده الفنى بل على العكس من ذلك يقوية ويخصبه(١) ٠

---

(١) نفس المصدر ص ١٢٩ ٠

فمن الملامح الهامة للنموذجية ـ سواء فى الشخصيات أو فى المواقف ـ أنها خلق لا مجرد محاكاة ، وكلما تعمق المؤلف فى ادراك أبعاد عصره وكبريات مشاكله قل أن نجد فى وصفه المستوى اليومى للحياة ، اذ أن التناقضات الكبيرة تكل فى الحياة اليومية وتفقد حدتها وتتثلم عندما تختلط بالعوارض العديمة القيمة أو ترتبط بها ، وهى لهذا لا تصل اطلاقا الى درجة صافية حقيقية متفتحة ، اذ أن هذه الدرجة لا تبدو أمام أعيننا الا عندما نذهب بهذه التناقضات الى أبعد مداها ونكشف عن أعمق محتواها ، وهكذا فان قدرة المؤلف العظيم على خلق شخصيات ومواقف نموذجية تتخطى حدود الملاحظة اليومية للواقع العادى ، لأن المعرفة العميقة بالحياة لا يمكن أن تقف عند هذا الحد ، وانما تتمثل فى خلق شخصيات ومواقف ربما كان من المستحيل وجودها بهذا القدر من التكثيف فى الحياة اليومية ، واعطاؤها الملامح الجوهرية لهذه الحياة نفسها بطريقة تجعلها ممكنة الرؤية ، وذلك عن طريق الارهاف والتحديد المتطرف لما هو جوهرى ، ليكشف ـ على ضوء الأثر المتبادل الصافى للتناقضات ـ عن كل القوى والاتجاهات الفعالة التى لا تبدو عادة فى الحياة اليومية الا بشكل مبهم وممسوخ ٠

فالنموذج يتميز بخاصية أساسية هى « التطرف » واذا كان « دون كيشوت » يعتبر من أكثر الشخصيات نموذجية فى الأدب العالمى فلا ريب أن هناك كثيرا من المواقف فيه ـ مثل صراعه الشهير مع طواحين الهواء ـ تعد من أعظم المواقف النموذجية الناجحة التى صورت على الاطلاق ، مع أنها توشك أن تكون مستحيلة فى الحياة العادية ، ومن هنا يذهب النقاد الى ابعد من ذلك عندما يقولون ان ما هو نموذجى فى الشخصية والموقف يفترض مخالفة الواقع اليومى ، ويقارنون « دون كيشوت » بأهم محاولة استهدفت نقل المشاكل المصورة فيه الى الحياة اليومية فى قصة « تريسترام شندى » تأليف « ستيرن » التى لا نلبث أن نرى من خلالها الى أى درجة تقل فى العمق والنموذجية امكانية

التعبير فى الحياة اليومية عن هذه التناقضات ، لأن اختيار المادة نفسها من الحياة العادية يعتبر دلالة عند « ستيرن » على افتقاره للعمق واغراقه فى الطابع الشخصى · وعلى هـــذا فان خاصـــية التطرف فى المواقف النموذجية تأتى من ضرورة عرض أعمق ما فى الشخصيات الانسانية وأبعد مضمونات الحياة بكل ما فيها من تناقضات ، ولا شك أن مثل هذه النزعة نحو التطرف فى الشخصيات والمواقف لا نجدها فحسب عند كبار الكتاب ، بل قد تتراءى فى بعض الكتابات المتوسطة كاعتراض رومانتيكى على الحياة البرجوازية ، لكن هذا التطرف يتحول فيها الى غاية فى حد ذاته مما يكسبه طابعا غنائيا طريفا لا أكثر ، أما لدى كبار كتاب الواقعية فانهم يختارون الخصائص المتطرفة الحادة للأفـــراد والمواقف كمـجرد وسيلة للتعبير الشعرى المناسب عما هو نموذجى فى أسمى أشكاله ·

ولا يمـكن أن ينفصل تصوير النموذج عن عمليـــة التأليف كلها ؛ فلو اعتبرنا شخصيـة بمفردها استحال علينا أن نجـد فيها النموذج المطلوب ، لأن تصوير المواقف والشخصيات المتطرفة لا يتم ويتمخض عنه نموذج حقيقى الا ضمن الارتباطات الشاملة التى تتكشف من خلال السلوك المتطرف للفرد فى مواقف مسنونة حادة تكتسب فيها التناقضات أعمق تعبير لهـا عن عديد من المشـاكل الاجتماعية المعقـدة ، وبهذا الشكل فان شخصيـة الشاعر مثلا لا تصبح نموذجيـة الا بالمقارنة والتضـاد مع شخصيـات أخرى تعبر عن مناحى التناقض معه بقـدر غير يسير من التطرف كذلك · والارتفاع بشخصية ما الى مستوى النموذج لا يتم الا نتيجة لمثل هذه العملية المعقـدة المتنوعة المليئة بالمتناقضات المتطرفة ، ولنأخذ مثلا شخصية معترفا بها كنموذج ناجح وهى « هاملت » فسوف نجد أنه بدون التناقض بينه وبين« ليرتز »و « هوارسيو »و «فورتيمبراس» لا يمكن للملامح النموذجية لهاملت أن تبدو على الاطلاق ، والسبب فى ذلك أنه خلال الحدث الفنى بالمواقف المتطرفة يمـكن لمختلف الشخصيات

أن تنبعث عنهـا انعكاسات فكرية ومزاجيـة متنوعة صادرة عن نفس التناقضات الموضوعية الجوهرية ، وبهذا الشكل يبرز أمامنا النموذج مجسما في أتم أوضاعه .

* * *

وتتصل بذلك خاصيـة أخرى للنموذج هي « الطابع الاستثنائي » لأن الارتباط بما هو عام شـائع يأتي نتيجـة لضعف الثقـة ـ الضرورية تاريخيا ـ فيما هو استثنائي كتعبير عن العظمة الانسانية ، الا أن المجتمع كثيرا ما يقهر ويشوه الامكانيات الفردية الكبرى ، لهـذا فان شخصية غنية في نموها مثل « نابليون » قـد أيقظت حماسا لدى كبار الكتاب ، فأطلق عليه « جوته » « موجز الكون » ، الا أنه لتصوير شخصية بمثل هذا الثراء لابد من الفهم الشعري العميق لما هو استثنائي كواقع نموذجي اجتماعي ، وهذا يحتاج الى ثقافة أدبية هائلة في التأليف وخلق المواقف تعين الكاتب على اكتشاف التعبير الحقيقي عن العنصر الاستثنائي في الانسان المتطور وتصوير أبعاده الشخصية والنموذجية في نفس الوقت .

وعنـدما يرتطم الوصف الأمين لجزء من الواقع ـ أو لركن من الطبيعة كما كان يقول « زولا » ـ بطريق مسدود فان هذا يأتي ضرورة من العجز عن الفهم الشعري والعقلي للواقع كوحدة حية شاملة ، وبذلك يؤدي الامعان في الوصف الجزئي الى مضاعفة التأثير العرضي وتفاقم فقر العمل الأدبي في استقامته الخطية وبساطته التي تعجز عن احتـواء الواقع بالرغم من أمانته الحرفية في نسخه ، ولا يمكن لأية لوازم ذاتية أو نزعة مزاجية ـ على طريقة « زولا » ـ أن تتجاوز هذا الفقر ، لأن الشاعر الذي تنعكس لديه الحياة ككل حي زاخر وليست تلا ميتا من كسر محطمة هو الذي يصف قطاعا من الحياة بطريقة نجد فيها كل ما هو جوهري في الموضوع متلاحما في وحدة متنوعة حية .

ولعـل « جوركي » يعتبر مثـالا واضحـا على جرأة الكاتب في اكتشاف البعـد النموذجي في العنصر الاستثنائي للشخصية ، وذلك

لما سبقته عليه الحركة الثورية من ثقة في الانسان وبغض لذل الفرد وتشويهه في النظم المتداعية . ولنأخذ أبسط مثال ممكن من أعماله « نيلونا » بطلة الأم . المؤلفة بعفوية بالغة ، ويصفها المؤلف بالذات كحالة استثنائية مبعدا عنها جميع العوائق الخارجية ليسمح لها بالنمو الضرورى ، يموت زوجها مبكرا نسبيا ويندمج ابنها فى الحركة الثورية العمالية ، هذه الظروف تتيح « لنيلونا » أن تستيقظ من حالتها اللاواعية المنحصرة ، وتسمح لنا أن نتتبع طريق التعاطف الانسانى العفوى بغريزتها الثورية بعد أن يتزايد التقاؤها مع الحركة حتى تكتسب الروح الثورى الواعى ، هذا الطريق الذى تسلكه امرأة عاملة جاهلة ذات أصل ريفى يعتبر بلا شك طريقا غير عادى ، ويبرز المؤلف على وجه الخصوص هذا الطابع الاستثنائى فيه مبرهنا على أن الشباب فى المصانع أو الضواحى كانوا هم دائما حملة أعلام الفكر الثورى ، أما العجائز فهم يترددون فى الانضمام اليه بالرغم من محبتهم له ، وكما يقول « ريبن » ــ أحد أبطال القصة » ــ فان « نيلونا » ربما كانت أول أم تتبع ابنها فى طريقه .

ومع ذلك فان هذه الخاصية الاستثنائية هى التى تجعل موقف « نيلونا » نموذجيا من وجة نظر تطور الثورة الكامل ، فقد كان طريقها هو أكبر طريق سيسلكه فيما بعد ملايين العمال والفلاحين ، هذا الطريق الثورى النموذجى فى انبثاق الحركة العمالية قد صور هنا بعمق مفعما بالحياة الشخصية الفردية ونموذجيا فى نفس الوقت دون أن يكون فيه شىء عادى مألوف ، وبهذه الطريقة نرى « جوركى » أمينا للحقيقة بأدق معانيها وهو لذلك لا ينحصر اطلاقا فى تعبيره الشعرى بحدود الواقع السطحى المسكين الجارى فى الحياة اليومية ، بل يجتهد فى العثور على التعبير الكامل عن محصلة التطور الأخيرة(١) .

* * *

---

(١) نفس المصدر ص ١٦ .

ويشترط فى تكوين الموقف النموذجى أن تكون الصدفة فيه ضرورية ، فاذا كان الأدب فى سعيه للوقوع دائما على ما هو جوهرى لا يستطيع أن ينبذ الظواهر العرضية فانه ينتقى منها ما يساعده فى الوصول الى غايته ، ولهذا فان الصدفة فى الأدب لابد وأن تختلف عنها فى الحياة ، ففى الواقع تعمل ملايين الصدف ، وانطلاقا من مجموعها تتبلور الضرورة بالتدريج ، لكن الأدب فى مقابل ذلك ينبغى أن يجسم هذا العدد اللانهائى ويكثفه فى حالات محددة ، فى الأدب لا يسمح الا بالصدف التى تبرز المعالم الجوهرية للحدث والمشكلة التى يدور حولها فى خصائصها المركبة الماكرة ، فاذا قامت الصدفة بهذه الوظيفة أصبحت ضرورية مهما بلغت من الغرابة ، ولنتذكر مثلا منديل « عطيل » حيث نرى أن خاصية التطرف فى توافق الصدف وما يبدو على حيلة غريمه « ياجو » من طابع فظ هما اللذان يساعدان على ابراز الجوانب النبيلة فى شخصيتى « عطيل » و « ديدمونة » من ناحية ، وافتقارهما الكامل للحذر فى تناول الأمور من ناحية أخرى . وكل هذا ضرورى لنمو الحدث وانتهائه الى المصير الفاجع الذى انتهى اليه من خلال موقف نموذجى مكثف بالرغم من اعتماده الأساسى على الصدفة ، بل بفضل اعتماده بالذات على هذه الصدفة ذات الطابع الاستثنائى الخاص .

* * *

ويقاس عمق النموذج بمدى ارتباطه بالحياة كرصيده المباشر من ناحية ومدى تجسيم المصير الاجتماعى فى ظروفه الفردية من ناحية أخرى . وذلك لأن الرصيد الانسانى للشعر العظيم انما هو الحياة الغنية المفعمة بالمحتوى ، وهذا لا يصدق فقط على أساس وجهة النظر المادية للحياة وتجاربها وانما باعتبار أعمق مشاكل الابداع الفنى كذلك ، فلابد للكاتب أن تكون حياته غنية حتى يستطيع أن يصور ما هو نموذجى حقيقة ، اذ أن الابتعاد عن الحياة لا يؤدى الا الى عجز الكاتب عن خلق

شخصيات غير فردية ، وحتى لو استطاع أن يعبر الحدود الفردية فسوف يضيع وسط تجريدات فارغة غريبة عن الحياة ·

فالنماذج الواقعية تتكون فحسب عندما يتاح للكاتب أن يقوم بعملية مقابلة ، خصبة وصارمة ، معاشة فى الحياة العملية ومبررة من خلالها ، بين أفراد متعددين ، وعندما تكشف هذه المقابلة عن الأسباب والقوانين الفردية والاجتماعية وما بينهما من تشابه · وكلما كانت حياة الشاعر أغنى وأعمق استطاع أن يعقد أواصر القرابة بين الخصائص المتفردة ، وأن يجعلنا ندرك فى النموذج المصور الاتحاد بين اللحظة الفردية والاجتماعية ، وأن يصف الشخصية بشكل حقيقى مثير للاهتمام من وجهة النظر الشعرية نفسها · واذا كان القارىء يتنسم وهو يتأمل لوحة واقعية من « جوجول » مثلا نفحة الحقيقة النابضة فان هذا لا يحدث لأن الكاتب قد استخدم لكشف القناع عن هذه الحقيقة وسائل خارجية أو استطرادات أدبية أو شروح مغرضة ، وانما لأن الحقيقة الرهيبة تفضح نفسها بنفسها من خلال الوسائل الفنية التى تتميز بهاالواقعية ، يقول الممثل الهزلى فى ختام « المفتش العام » لجوجول « مم تضحك ؟ ·· اضحك من نفسك ! » ومن وجهة النظر الجمالية فان فلسفة هذا الأدب تعنى كفاحه ضد النظريات التقليدية التى تفصله عن رصيده الأعظم وهو الحياة · ولهذا فقد وجد النقاد أن الطابع العالمى عند « بلزاك » محدد وحى دائما ، ومرد ذلك الى أنه يتصور شخصياته المتفردة فى لحظاتها المتميزة بطريقة عميقة لا تفقد فيها « اللحظة الفردية » أهميتها ، بل تتأكد وتتحدد فى نفس الوقت الذى تكتسب فيه تعقدا وخصوبة بالمناخ الاجتماعى الذى يحيط بها والذى تعتبر من نتائجه ومحصلاته ، وعلى هذا يتجلى خيال « بلزاك » بالذات فى أنه يختار ويحرك شخصياته بطريقة تضعها فى قلب الأحداث ، وتجعله دائما يتمثل خصائصها الفردية التى تنير الجانب الجوهرى فى التطور الاجتماعى مما يجعلها تصبح فى نفس الوقت تمثيلا كاملا عميقا للحظة العالمية ·

وهناك سؤال هام يتصل بموضوع النموذج فى العمل الفنى وهو : هل هو نفس البطل أم لا ؟ ولماذا ؟ .

ولا شك أن تصوير الملامح الفكرية له اهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفنى ، فكل شاعر عظيم يضع فى أعماله نوعا من « المراتب » لشخصياته ، هذه المراتب لا تتحدد نتيجة لخصائص المحتوى الاجتماعى للعمل فحسب ، ولا لأيديولوجية الكاتب ، ولكنها تمثل فضلا عن ذلك الوسيلة الجوهرية لتجميع الشخصيات من المركز الى الطرف وبالعكس ، وهى لذلك ذات أثر حاسم فى التكوين ، اذ أن كل عمل شعرى واقعى لابد وأن يتضمن مثل هذه المراتب ، فالمؤلف يعطى لشخصياته « رتبة » محددة عندما يجعلها شخصيات أساسية أو ثانوية ، وهذه من أقوى ضرورات الصياغة والتكوين الفنى ، مما يجعل القارىء يبحث غريزيا عن هذه المراتب ويشعر بعدم الرضا الداخلى ان لم يجدها ، أو وجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقا لضرورة التكوين .

وتنبع المرتبة التى تحتلها الشخصية الرئيسية جوهريا من درجة وعيها بمصيرها ، وقدرتها على الارتفاع الواعى بما هو شخصى وخاضع للصدفة فى مصيرها الى مستوى معين من العمومية ، ولذلك فان « شيكسبير » بالرغم من أنه مارس فى مسرحياته طريقة توازى المصائر المتشابهة الا أنه يعطى لشخصياته الرئيسية ــ من خلال قدرتها على التعميم الواعى ــ مرتبتها وكفاءتها كشخصية رئيسية فى مجموع العمل ، ويكفى أن نذكر حالاته المتوازية المعروفة مثل « هاملت ــ ليرتز » و « لير ــ جلوستر » حيث يرتفع بالبطل الرئيسى فوق الشخصية الثانوية بالذات لأن خصائصه الشخصية العميقة تتمثل فى أنه لا يحيا مجرد قدره الفردى بطريقة عفوية فى ظروف الصدف المباشرة المحيطة به ، كما أنها ليست ردود فعل عاطفية على هذا القدر ، بل لأن لب شخصيته يتمثل فى أنه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية الى أن يخرج مما فرض عليه ، يريد أن يحيا قدره الشخصى فى عموميته وارتباطه بالمجموع ،

بطريقة تجعل الملامح الفكرية الثرية المنوعة تساهم جوهريا فى أن تحتل شخصيته الشعرية المركز الرئيسى المنوط بها فى التكوين الفنى بشكل بالغ الحيوية والاقناع ٠

بيد أن البطل النموذجى وان مثل الواقع لا يشترط أن يمثل الصواب دائما ، لأنه اذا كانت الملامح الفكرية المجسمة فى الشخصية الرئيسية تعتبر شرطا ضروريا لتوضيح المركز الرئيسى فى التكوين الفنى فانهـا لا تحتاج بالضرورة الى أن تعرض التصورات الدقيقة من وجهة النظر المتصلة بالمضمون ، ومن هـذه الناحية فاننا عنـد دراسة بعض أبطال « شيكسبير » و « جوته » نجـد أن « كراسيو » على حق دائمـا أمام « بروتو » و « كينت » أمام « ليـر » و « أورنين » أمام « ايجمونت » ومـع ذلك « فبروتو ولير وايجمونت » هم الـذين يصلحـون للقيـام بـدور الشخصيات الرئيسيـة بفضل ملامحهم الفكرية المحددة ، اذ أن هـذه المراتب لا تقـوم على المعايير الفكرية المجردة وانما تعتمد على التطور المعقد للعمل الفنى فى كل حالة ، فليست المسألة هى التعارض المجرد بين ما هو حقيقى وما هو زائف ، ومن أجل ذلك فان المواقف التاريخية أكثر تعقيدا وتناقضا مما نتصور عادة ، والأبطال المأساويون فى التاريخ لا يرتكبون أخطاء بالصدفة ، وانما ترتبط أخطاؤهم ضرورة بأهم المشاكل فى الفترات الحرجة ، « فبروتو » بالذات هو الذى يمثل عند « شيكسبير » مثل « ايجـونت » عند « جـوته » المـلامح النموذجيه المميزة للصراع المأساوى فى مرحلة معينة وبشـكل خاص ، واذا فهمنا هـذا الصراع الاجتماعى بعمق كاف وحس دقيق أمكننا أن ندرك سبب التركيز على هذه الشخصيات بالذات اذ تتمثـل فى خصائصهم ومـلامح تفكيرهم كأفراد معالم الصراع المطلوب تصويره بأوضح الطرق وأكثرها ايحاء ٠

* * *

وقـد قدم « أراجـون » فى تحليله لبعض الأعمال الأدبية تصورا

طـريفا يمـكن اضافته الى النموذجية فى الشخصية والمواقف هـو « نمذجة الروح »(١) وذلك عند دراسته لقصة « أندريه ستيل » « الصدمة الأولى » التى يبرز فيها خصائص شخصياته لا من خلال شكلها الخارجى ــ من أنف طـويل أو أسنان بارزة أو ملابس معـينة ــ أو غير ذلك من التحديدات المبسطة المألوفة فى الطبيعة التى تعنى بالمظهر الخارجى ، وانما يتحدد الأبطال اجتماعيا ويتميزون فرديا بلون من « نموذجية الروح » يعتمد فيه المؤلف على طرائق التفكير ومضمون الاتجاهات الاجتماعية والخواص السلوكية المميزة لكل واحد منهم ليبرزصورهم ، وهى وسائل ماهرة فنيـا ، فأمين التنظيم السرى مثـلا ليس من الضرورى أن يكون مرسل اللحية أو حليقها ، لكن طريقته فى السلوك مع الآخرين ، ومقاطعته لأحـد زملائه فى اجتمـاع التنظيم ــ اذ لا يطيق السكوت على أية فكرة زائفة تغرى الآخرين وتكتسب الأنصار ــ هو ما يميزه كنموذج لا يخطىء طول القصة ، مع ملاحظة أن هـذا يختلف جـد الاختلاف عن القصص السيكولوجى الذى يصبح هدف مؤلفيه التلذذ بتعرية جهاز النفس البشرية للتدليل على مدى معرفتهم بدقائق عمليات التفكير والشعور ، مما يمكن أن يعد من قبيل « الفن من أجل الفن » ، أما فى حالتنـا فان الشخصية تتحدد بفضل حياتها الداخلية ، لا عن طريق العقد النفسية ، وانما عن طريق الاستبصار العميق للظروف التى تصنع فيها الحياة شخصا ما ، ومن هنا فان نمذجة الروح لها عمقها المختلف عن التحليل النفسى ولا يمكن الوصول اليها بوصف الخواص الخارجية للشخصية كذلك .

على أن هناك وظيفة أخرى للمواقف النموذجية يشير اليها بعض النقاد المحدثين ، وهى أن هـذه المواقف التى تتجلى فيها حـدة الصور الفنيـة الى أقصى مداها وتركز على أهم الظواهر فى نظر الفنان تكتسب دلالة خاصة هى التعبير عن الجانب العاطفى ، اذ أن شبكة الصور التى

---

(١) راجع المصـدر السابق لاراجون ص ٦٩ .

يتكون منها مجموع العمل الأدبى لا تترجم فحسب تفسير الفنان للواقع الذى يصوره . ولكنها تعبر أيضـا عن علاقته العاطفية بهذا الواقع ومدى قوة وعمق تصوره له واحساسه الوجدانى به(١) .

وقد حاول بعض النقاد الغربيين نقـد نظرية النموذج الواقعية وذلك بابراز ما يكمن فيها من عناصر مثالية أو سياسية ، يقول « ويليك » انه اذا كان الفن لا يؤدى وظيفته الا من خلال أنماط وأخيلة وأحداث ومشاعر فان نقاد الواقعية قد ركزوا على تصور النماذج باعتبارها القنطرة التى تصل ما بين الواقعية والمثالية ، فالنموذج بهذا ليس معناه مجرد الحد الوسط أو المثل للواقع ، وانما على العكس من ذلك هو نموذج مثـالى ، نمط أو بطل ينبغى على القارىء أن يحاكيه فى الحياة الواقعية ، وقـد نادى عالم الجمال الاشتراكى « مالينكوف » بأن « النموذج هو المجال الرئيسى للكشف عن روح الحزب فى الفن ومشكلته دائمـا سياسية » وبهذا ينصب معظم النقد الأدبى فى روسيا على الشخصيات والنماذج حيث يعاب على المؤلفين عدم تصوير الواقع بطريقة سليمة ان أهملوا دور الحزب أو لم يبرزوا تعاطفهم مع بعض الشخصيات(٢) .

ولا شك أن هذا تبسيط شـديد لطبيعة النموذج الأدبى ووظيفته الفنية فى الواقعية ، وهى أعمق وأخصب ـ كما رأينا ـ من مجرد التوجيه السياسى ، اذ ترتبط اساسا بالتكوين الفنى للشـخصيات والمـواقف ، وبالوسائل الجمالية الضرورية لتكثيف العناصر الجوهرية فى الحيـاة وتحليل قوانين وشروط عرضها الناجح فى الأدب ، وقد رأينا أن كتاب الواقعية نـادرا ما يتخـذون أمثلتهم من الأدب الاشتراكى وغالبـا ما يتناولون أمهات الأدب الكبرى مما يؤكد لديهم طابع العالمية الأصيل .

---

(١) انظر : G. N. Pospelov. Literatura y sociologia. Trad. Buenos Aires, 1967, p. 83.

(٢) انظر : Wellek, Conceptos de critica literaria. Ed. cit., p. 257.

منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر

بقيت أمامنا بعض القضايا المتنـاثرة التى تكمل أسس الواقعية الجمالية نوجزها معا الآن باعتبارها متكاملة الى حد ما وان لم تكن تعتمد على وحدة موضوعية متماسكة كما رأينا فى الأسس السابقة التى تعد محور النظرية الجمالية الواقعية ٠

وانطلاقا من الأسئلة الفلسفية التقليدية التى طالما طرحها الانسان على نفسه : من أين ؟ والى أين ؟ - ولندع جانبا السؤال الثالث وهـو ولم ؟ - فان الترتيب الطبيعى بين هذه التساؤلات هو أن يكون السـؤال الأول هو الذى يحدد الثانى ، أى أن الماضى هو الذى يحـدد الحاضر ويكيفـه بشروطه وأن المستقبـل ينبت من الحاضر ، ولكن الأمر فى الأدب يختلف عن ذلك ، بل هو على العكس من هذا تماما ، وهنا نلمس أحـد الفروق الجوهرية بين الواقع وتصويره الجمالى فى الأدب ٠

فمـا يسمى « منظور المسـتقبل » فى الأدب يعنى من الوجـهة الموضوعية الاتجاهات التى تحدد طريقة تطور الأحداث وتحكم مسيرتها ، وهى اتجاهات ماثلة فى الحاضر وان كانت غير مرئية أو متميزة عـن غيرها من العوامل العارضة . كما يعنى من الناحية الشخصية قـدرة الأدب على التقاط هذه الاتجاهات الأساسية وادراكها بوضوح وعرض الأحداث الماضية عليها لاختيار ما يتصل بها ويؤدى اليها ، ومن هنا كان المستقبل « الى أين ؟ » هو الذى يتحكم فى الماضى « من أين ؟ » فى الأدب ، وكانت النتيجة هى التى تحدد الأسباب فنيا خلال عملية الخلق ، وكلما كان حدس الكاتب بالعوامل « الديناميكية » الفعالة قويا ورؤيته من منظور المستقبل واضحة ، كان أقدر على بناء عمله على أساس واقعى حقيقى ،

واكتسبت جميع تفاصيله المنتقاة ـ مهما دقت ـ قيمتها فى تحديد مسار التطور والتنبؤالعميق الخفى بالنتيجة ٠

ولهذا عندما نتحدث عن منظور المستقبل يمكننا أن نعرفه بايجاز طبقا لفلاسفة الواقعية فيما يلى : ـ

١ ـ يشير منظور المستقبل الى مالم يوجد بعد ، اذ لو كان قد وجد بالفعل لما أصبح منظورا بالنسبة للعالم الذى يجسمه ٠

٢ ـ هذا المنظور ليس عالما مثاليا وليس مجرد حلم ذاتى ، ولكنه النتيجة الضرورية للتطور الاجتماعى الموضوعى الذى يعبر عن نفسه بطريقة شعرية من خلال خصائص نموذجية للشخصيات والمواقف ٠

٣ ـ وهو موضوعى لكنه ليس قدريا جبريا ، اذ لو كان قدريا متشائما لم يصبح منظورا مرجوا ، ولكنه منظور فى حقيقة الأمر لأنه لم يتحول الى واقع بعد ، ولكنه اتجاه لا مفر من أن يتحول الى واقع من خلال أفكار وأعمال الشخصيات التى يتمثل فيها التعبير العظيم عنه كاتجاه جماعى ٠

٤ ـ وهو اتجاه يتم بطرق متشابكة ، وربما مختلفة الى حد كبير عما اعتدنا تمثيله فى الأدب ٠

ويضرب النقاد(١) مثلا على ذلك بنهاية « الحرب والسلام » « لتولستوى » حيث نجد أن قصة الحرب أو السلام نفسها قد انتهت عندما انتصر الروس فى الدفاع عن وطنهم ، كما تم التقاء الشخصيتين الأساسيتين وهما : « ناتاتشا » و « بييرى » ، وبهذا فقد انتهت القصة عمليا ولكن المؤلف يضيف اليها خاتمة لا يعرض بها فحسب التطور التالى لعلاقة البطلين ، بل يمس مصائر شخصيات أخرى رئيسية فى

---

(١) انظر : Lukacs, Problemas del realismo. Ed. cit., p. 397.

لون من التصوير المسبق للمستقبل الذى سيعقب القصة ، ونرى أن الحوار الذى قام به « بييرى » فى « بطر سبورج » خلال عودته الى وطنه يتحرك فى اتجاه ثورة داخلية فى روسيا ، ثورة يحمل لواءها النبلاء التقدميون . هذه الحركة التى تتحقق تاريخيا فيما بعد ، ولكن حلم « بولكونسكى » الشاب يعرض لنا بوضوح الى اين تتجه الأحداث فى هذا الصدد . وهكذا نجد مثالا لمنظور له معنى تاريخى عميق بطريقة فنية صائبة ، لأن أهم ما ينبغى استنباطه من نموذج « تولستوى » هذا هو أن المنظور لا يكون واقعيا حقيقة وأصلا الا اذا نبع من اتجاه تطور الأفراد المحددين الذين يتكون منهم العمل الفنى . ولم يعرض كحقيقة اجتماعية عامة مستقلة لا تمت بصلة حميمة شخصية قوية بمجريات أحداث الرواية ومصائر شخصياتها الخاصة .

* * *

ويختلف منظور المستقبل أساسا عما يعرف فى الأدب والفن بالنهاية السعيدة ، اذ أن الـ « هابى انـد » ليست الا نهاية متفائلة لا تمتلك قدرة الاقناع الاجتماعى ولا تخضع لأى بداهة نابعة من التكوين الحقيقى للأفراد وللنماذج فى المواقف المحددة ، وان الخطأ الفادح فى الهياكل الأدبية ــ مهما كان نبل مقاصدها ــ يكمن على وجه التحديد فى أننا غالبا ما نتعدى التفاؤل الصحيح المبرر الى هذا التفاؤل التافه الذى يحاول عبثا تزيين الحياة بأصباغ النهايات السعيدة الساذجة ، ومسئولية الكتاب الكبرى تتمثل فى اكتشاف أعماق الواقع ودهائه ، فمن السهل عليهم أن يعرضوه كأنه يتحرك ويتحقق بمجرد التمنى وتحريك الشفاه بالدعاء ولكنه اشد تعقيدا بمنعطفاته ولفه ودورانه ومكره ، واذا كان كل الأفراد يقومون بهذا اللف والدوران كى يحققوا أغراضهم الشخصية ، وبهذا الدهاء يصل الفرد تقريبا الى ما يريد ، فان الحكمة الشعرية تتمثل فى العثور من خلال هذا الدهاء على ما هو نموذجى وفردى معا من الأهداف العامة .

والمؤلفون الذين لا يستطيعون ادراك وأستبصـــار الخطوة التالية التى لا مناص للمجتمع من أن يخطوها لا يفقـدون قدرتهم على الاقناع فحسب ، بل يشيخون بسرعة مذهلة . ولنلق نظرة على « المقابر الأدبية » حيث تتراكم مئات الأعمال التى طوى الموت صفحاتها ونسأل : لماذا ترقد هكذا ؟ وسنجد الجواب ماثلا فى منظورها الشـعرى للمستقبل الذى لم يعد صالحا للحيـاة أو لم يكن صالحا منـذ البداية ، اذ أن الشخصيات التى يتم تصورها على أسـاس زائف ــ من ناحيـة المنظور الانسـانى ــ لا تحمل سوى حياة الأشباح ٠ ان الواقع يتابع مسيرته الخاصة مستقلا عن الكتاب وتفكيرهم . واذا لم يستطع الكاتب أن يدرك الخطوة الواقعية التالية وأخـذ يتشدق بخطوات أخـرى تسقط فى الفراغ الـزائف ، فان الواقع سيأخذ رغما عنه مجراه الصحيح ، وتصبح الشخصيات التى تم تصويرها بهذه الطريقة مجرد أشباح وهمية لا يمكن للحياة أن تتدفق فى عروقهـا ٠

* * *

وليس معنى هذا أن منظور المستقبل فى الأدب الواقعى يعتمد أساسا على النبوءة السياسيـة الصائبة عند تصويره لـما هو جوهرى فى كل مرحلة تاريخيـة . اذ لو كان الأمـر كذلك لما استطاع كبار كتاب القرن التاسع عشر من أمثال « ستندال » و « بلزاك » و « ديكنز » و « تولستوى » أن يخلقـوا النمـاذج الكبرى التى أبدعوها ، فكثيرا ما نجـد تنبؤاتهم السياسيـة المباشرة غير صائبة ، الا أن نماذجهم لا تخطىء فى تمثيلها للواقع وخمائر المستقبل . ولا يمكن أرجاع صوابها الى مجرد الصدفة أو الحدس المبهم . ولكن هناك علاقة حيوية بالغة الأهميـة بين المنظور والنموذج على أساسها يتمكن الكاتب الواقعى الموهوب من ادراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع بدون أن يعنى ذلك على وجه الضرورة تطابقا كاملا مع التطور السياسى . لأن المهم فى الأدب انما هو رصـد صيغ السلوك الانسانى فى مجراها المتغير ، وتقييم تطورات

النماذج الموجودة بالفعل وقيام نماذج أخـــرى ، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها(١) ٠

* * *

وعلى ذلك تعتبر الصبغة التاريخية من معالم الواقعيــة المميزة ، ويقصد بهــا على وجه التحديد وضع الأحداث ـ حتى المعاصرة منها ـ فى اطارها التاريخى الذى تكشف به عن التطور النشط للمجتمع فى مرحلة محددة ، وابتداء من « ستندال » فى قصته « الأحمر والأسود » يرى النقاد الواقعيون أنه يلتحم بالواقع الشامل ، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وأنه واقع تاريخى محدد ومتطور باستمرار ، وكذلك فان « بلزاك » يضع أحداثه فى قلب المجتمع الفرنسى المتغير عقب سقوط « نابوليون » ، كما نجد بطل « فلوبير » « فيدريك مورو » يعيش ثورة ١٨٤٨ ، وبهذا لا مناص من أن نعثر على تعارض الالوان التاريخية فى انتاج الواقعية ٠

وقـد خص فيلسوف الواقعية(٢) القصــة التاريخية بدراسة مطولة استوعب فيهــا مراحلها ومؤلفيها ، وانتهى الى نتيجة هامة من وجهة نظر الواقعية وهى انه لا أساس لاقامة فوارق نوعية داخل فن القصة ، ولا معنى لاعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته ، وكأن الواقع الجوهرى فى الماضى يختلف عن الواقع المعاصر ، أو بتعبير أدق كأن الانعكاس للسياق الشامل للحياة الاجتماعية الذى يعد هـــدف الـكاتب الواقعى سيعدل أسسه طبقا للمراحل الزمنية ، وقد كان اعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته نتيجة لابتعاد الكتاب المبدعين عن الواقعية الأصيلة وعـــدم تبلور مبادئهـا الجمالية ، اما وقـد اتضح ذلك الآن فلم يعد هناك مبرر لهذا التقسيم ٠

---

(١) انظر : Lukacs, La significacion actual del realismo critico. Ed., cit., p. 72.

(٢) انظر : Lukacs, Georg. The Historical Novel, Boston, 1963.

وقد حاول بعض النقاد الغربيين ، خاصة « ويليك » فى مؤلفه الضخم « تاريخ النقد الأدبى الحديث » القاء ظلال من الشك على مبدأ التاريخية هذا بدعوى أننا نفرغ من قراءة كثير من الكتاب الواقعيين دون أن نجد لديهم الاطار التاريخى المحدد ، ويضرب مثلا لذلك أعمال « تولستوى » التى قدم فيها فكرته عن الانسان « اللاتاريخى » مجردا من جميع ملابساته وذكرياته التاريخية ومنسلخا من المجتمع ومقتصرا على عناصره الأولى ، غير أن هذا التجريد لابطال « تولستوى » ليس صحيحا كما رأينا منذ قليل فى تحليل « الحرب والسلام » ، وحتى لو وجدناه فى بعض الأعمال الواقعية فانه ـ في نقده للتاريخية ـ لا يخلو من انعكاس تاريخى عميق لفترة محددة بدقة .

* * *

ويتصل بالطابع التاريخى للواقعية صبغتها السياسية الأصيلة بالمفهوم الذى كان يلمح اليه الكاتب السويسرى « كيلير » عندما قال « كل شىء سياسة » ، اذ ليس معنى هذه العبارة أن كل شىء يعود الى السياسة بطريقة مباشرة فجة ، وانما معناه أن القوى الاجتماعية فى قمة تفاعلها هى التى تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضا على كل مظاهر الحياة اليومية مثل العمل والصداقة والحب والزواج . هذه القوى الاجتماعية تنتج فى كل مرحلة نماذج بشرية محددة نرى تحركاتها فى كل مجالات الحياة والأنشطة الانسانية ، وان تم ذلك بأشكال مختلفة ، وعظمة كبار الكتاب الواقعيين تتمثل بالذات في عمق تصورهم وعرضهم لهذه الخصائص البشرية في جميع قطاعات الحياة .

على أنه طبقا لكبار النقاد لوحظ أن نقطة الضعف الواضحة فى الأدب الحديث هى تذبذبه بين طرفين كلاهما زائف : فهو اما أن يضع على مسرحه الأحداث السياسية بطريقة عارية مجردة ، دون أن يعرض

بواقعية جادة وعميقة العوامل الفعالة فى الحياة السياسية ، واما أن يلهث فى البحث عن ملجأ له فى ظل فكرة مفتعلة عن « الحياة النفسية » التي لا توجـد منعزلة سوى على الورق ، وهى نزعة مصطنعة لا تلقى بالا للحياة الاجتماعية ·

وبين هـذين الطرفين الزائفين لا يبقى أمام محب الأدب الحقيقى الا ترديد عبارة « كيلير » السابقة « كل شيء سياسة » والنفـاذ معها الى جذور الحياة لتحديد العناصر الأدبية الجديرة بالبقاء(١) ·

أما الروح الملحمى للواقعية فيتمثل فى عـدة خصائص من أهمـها الشمول والرواية والاستبعاد ، وان كان يخضع فى نهاية الأمر لمنهج كل مؤلف وطريقته فى الابداع ·

فالواقعية الحقيقية ترسم صـورة للانسان فى شموله وللمجتمع فى عمومه دون أن تنحصر فى المظاهر الجزئية ، اذ أن انحصار زاوية الرؤية بمعايير ناقصة لا يؤدى الا الى الافتقار والتشويه · واذا كانت الاتجاهات الفنية السائدة تتميز اما بطبيعتها الداخليـة المتفردة واما بالانعكاس الخارجى البحت فان الواقعية تقتضى الاهتمام بالجانبين ، وتعنى الطواعيـة والوضوح والوجود المستقل للأشخاص وعلاقاتهـا فيما بينها ، وهـذا لا يعنى بالضرورة انكار اللونية أو الحـركة النفسية والأخلاقية ، وانمـا يعارض فحسب المغـالاة فى حب اللون الخاص أو تقدير الحالات النفسية الوهليـة التى تضر بالطابع الشـامل للأشخاص والنمـذجة الموضوعية لهـا وللمواقف التى تتحرك داخلـها ، فمشـكلة الواقعية الجمالية هى اعادة التصوير الفنى المناسب للانسان الشامل ، لكن لما كانت فلسفة الفن تنتهى دائما الى تجاوز الجانب الجمالى المحض فان المبـدأ الفنى فى أصفى أعماقه سيكون مشبعا بلحظات اجتماعيـة وأخلاقية وانسانية ·

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 159.

ويقتضى التكثيف الملحمى لشمولية الانسان تقطير حياته الخارجية وتحويلها الى شعر ، هذه الضرورة العليا فى القصص الملحمى هى التى عرفها « هيجيل » بأنها « شمولية الأشياء »(١) ، ومثل هذه الضرورة ليست تجريدا نظريا ، فكل قصاص كبير يدرك أنه لا يمكن أن ينشد الكمال فى آثاره ان كانت تفتقد هذا الشمول ، اذ لابد له من تصور كل أبعاد المجال الحيوى ·

وكما قال « ايمرسون » ذات مرة ان الانسان بكامله ينبغى أن يتحرك دفعة واحدة ، وهذا هو سر التصور العظيم للخصائص الانسانية فى الأدب ·

وأهم ما يميز الواقعية عن غيرها من المذاهب هو كيفية تصورها لشمولية الانسان والأشياء معا ، وارتباط الأحداث بالمصائر الفردية للشخصيات ·وقد انطبعت فى ذاكرة القراء مثلا صور السوق والبورصة وكهوف المجرمين والمسارح ومسابقات الخيل التى عرضها « زولا » ، فمن هذه الناحية الوصفية الموسوعية لا تنقصه شمولية الأحداث ، لكنها تتمتع بحياة مستقلة تماما عن مصائر الأشخاص وتمثل لوحات ومشاهد هائلة دون أن تكترث بالحياة البشرية التى تحتفظ باستقلالها الواقعى عنها ، وعلى أحسن الفروض فهى تمثل شرفات مسرحية تطل على مصير الانسان لكنها لا تحدده ·

فاذا قورن هذا بثراء وعمق شمولية الأشياء عند « تولستوى » مثلا ادركنا أهمية الطابع الملحمى عنده ، ولم يكن هو وحده الذى قارن « الحرب والسلام » بأعمال « هوميروس » ، لا لما تعرضه من كل مظاهر الحرب ، من البلاط وقيادة الجيش الى العصابات والسجون العسكرية فحسب ، وانما لشمولها كل مظاهر الحياة السلمية من المهد

---

(١) انظر : Lukacs, op. cit., p. 197.

الى اللحـد . فلوحات « تولستوى » ليست مجرد خشبات يعرض فوقها صـوره وأوصافه ، وانما هى ذات خصائص محـددة تحقق شمولية الأشياء ، ولهذا تعتبر شرطا أساسيا فى التطور الداخلى لأبطاله وتعقد صلة حميمة بين المصير الانسانى والعالم المحيط به .

وقـد كان « جوته » يرى أن من خواص التأليف الملحمى تناول جميع الأحداث على أنها ماض ، هذا على عكس التمثيل الحاضر المطلق فى الحدث الدرامى . وفى هذا التقابل الدقيق يكمن أحد الفروق الهامة بين الشعر الملحمى والدرامى ، فبينما تضع الدراما أحداثها منذ البداية على مستوى تجريدى أعلى من الملحمه نجـد أنهـا تركزها دائما حول محـور أساسى للصراع ، فكل ما لا يتصل بشكل مباشر أو غير مباشر بهـذا الصراع ينبغى ألا يبدو على الاطلاق لأنه عائق . أما فى الحدث الملحمى فان رصد الوقائع على أنها ماض يهدف الى الاختيار الشعرى لما هو جوهرى من خلال الثراء العريض لمادة الحياة نفسها ، وتقديمه بطريقة توقـظ فينـا الشـعور بأنه تجسيم للحيـاة بأكملـها فى جمـيع ارتباطاتها وأعماقها . ومن هنـا فان الحكم بأن تفصيلا ما يمثل جزءا من الموضوع أم لا ينبغى أن يكون فى الملحمة بنفس التشـدد الذى يبدو عليه فى الدراما . ونظرا لأن تشابك الحياة لا يتضح الا فى النهاية فان التجربة البشرية هى وحدها التى تدلنا على الصـفة الفـردية التى لعبت دورا هاما حاسما دون غيرها من الصفات . وليس هناك سوى الارتباط بالحياة العملية والاندماج المعقد فى أحداثها وعذاباتها أمام الأفراد كى يستطيعوا الكشف عن الأسباب التى تمارس تأثيرا أقوى على مصائرها ، كل هذا يمكن أن تشمله النظرة عند النهاية فحسب . لهذا فالملحمة تحـكى ما حدث فى الماضى انطلاقا من النهاية . حيث يقـوم المصير البشرى والعلاقات المتشابكة فى نسيج الأقدار الفردية بتوضيح عمليـة اختيار العناصر الجـوهرية التى قامت بهـا الحياة نفسها أمام القـارىء ، أما المراقب الذى يوجد دائمـا وبالضرورة فى نفس الوقت الذى تقع فيـه

الأحداث فانه غالبا ما يضل فى شباك التفاصيل المتساوية فى حد ذاتها لأن الحياة نفسها لم تمارس فيها عملية الاختيار بعد · وهكذا فان خاصية رواية الأحداث باعتبارها ماض تعتبر وسيلة أساسية يفرضها الواقع نفسه فى عملية التجسيم الفنية ، وبالتالى تعتبر احدى الوسائل الهامة لاضفاء الطابع الملحمى على الأعمال الواقعية ·

كما يترتب عليها أيضا نوع من « الاستبعاد » تجاه الأحداث المروية يعتمدأساسا على عنصر الزمن ، دون أن ينقص منه ما قد يلجأ اليه المؤلف من الحكاية بصيغة المتكلم · وحتى لو أخذنا قصة قد رويت على شكل يوميات مثل « آلام فرتر » « لجوته » فاننا يمكن أن نلاحظ قيام بعد ما فى الماضى بين الأقسام المختلفة يساعد من ناحية على أحداث التأثير اللازم للوقائع والأفراد على شخصية « فيرتر » نفسه كما يساعد من ناحية أخرى على الاختيار الضرورى للعناصر الجوهرية ، وبهذا تكتسب القصة أطرا أكثر ثباتا دون أن تفقد قدرتها على التغير ، ويتجه التوتر الحقيقى فيها الى اثراء وتوسيع مجال حياة الأفراد ·

* * *

واذا كان هذا هو مفهوم الملحمية عند « لوكاتش » ومدرسته فان الجناح الآخر من الواقعيين الغربيين يعطيها أبعادا مختلفة الى حد كبير ، فيدعو « بريشت » الى المسرح الملحمى الذى وان كان يعتمد هو الآخر على الرواية والاستبعاد الا أنه يستخدم المشاهد الجزئية القصيرة ويهتم بالحكايات الخرافية والأساطير ، ويبلور « جارودى » هذا الاتجاه عندما يؤكد أن الفن يرتبط فى جميع مراحل التاريخ بالعمل والاسطورة معا ، ويقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان ، أى « التكنيك » والمعرفة والمبادىء والهيكل الاجتماعى ، أى كل ما تم فعلا أو هو فى طريقه الى التمام · أما الاسطورة فيقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا لنواحى النقص وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة

والمجتمع التى لم تسيطر عليها بعد(١) ٠

وعلى هـــذا تقــوم الأسطورة بــدور الوسيط بين البنــاء السفلى للمجتمع والهيكل العنوى له ، ويتأكد دور الوجــود الانسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية واستبعاد كل مفهوم ضيق لها ، لأن الواقع الذى يشمل الانسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط ، بل يشمل أيضا ما سيكون عليه فى المستقبل ، وأحلام الانسان وأساطير الشعوب هى خمائر المستقبل ، وواقعية عصرنا ــ كما يرى « جارودى » ــ تخلق الأساطير لأنها واقعية ملحمية ٠

أما « فيشر » فانه يعتبر النزعة الأسطورية فى الأدب الحــديث هروبا من الواقع بتغليفــه بالأسرار ، ممــا يعــد نتيجة أولى للاغتراب ، اذ أن العالم البرجوازى المعاصر ــ على تقــدمه الصناعى ــ قـــد أصبح شديد البعد عن أهله لدرجة أن الواقع الاجتماعى فى انعدام معنــاه وتفاهته الخطيرة قد اضطر الكتاب والفنانين الى التشبث بأية وسيلة ملائمة لفلق قشرة الأشياء الصلبة ، وقـــد حدت بهم الرغبــة فى تبسيط هــذا الواقع المعقــد الذى لا يطــاق وقصره على عناصره الأولى الى استخدام الاسطورة ، مع أن الرغبة فى تقديم الكائنات البشرية متلاحمة فى علائقها الانسانية البدائية كانت هى التى أدت الى ظهور الاسطورة فى الفن ، وقد كان استخدام الأساطير القديمة فى الكلاسيكية شكليا محضا ، فلجأت الرومانتيكية فى تمردها على نثرية المجتمع البرجوازى الى الأساطير كوسيلة لوصف « العواطف النقية » ، والاتصال بكل ما هو متطرف وأصيل وغريب ، أما فى العالم البرجوازى المعاصر فان هذه النزعة الأسطورية تمثل طريقة واعية للهروب من المواقف والقرارات الاجتماعية ، فتتحول الظروف والظواهر والصراعات الاجتماعية الماثلة

---

(١) انظر : « واقعية بلا ضفاف » الترجمة العربية المشار اليها ، ص ٢٢١ ٠

فى عصرنا الى « لا واقع » يتمثل فى حالة ثابتة لا تخضع للزمن ، وبهذا تزيف اللحظة التاريخية المحددة لتصبح فكرة عامة عن « الكائن » ، ويتم تقديم العالم الخاضع لظروف اجتماعية خاصة على أنه « كـون مطلق » غير ملتزم بشىء(١) ·

وسنرى فى الفصول التالية أن بعض الاتجاهات الواقعية تتكىء على الاسطورة لا للهروب من الواقع ولكن للهجوم عليه فى معاقله الأولى كما هو موقف الأدب فى أمريكا اللاتينية ·

* * *

وتهدف الواقعية العميقة الحقة الى تجاوز غثاثة المظاهر اليومية للحياة واكتشاف ما بداخلها من شعر ينبع من وجدان الفرد المنغمس فى علاقات حميمة بغيره خلال ممارسته الاجتماعية ، وبدون هذا الشعر الداخلى لا يمكن أن تتوفر أية روح ملحمية ، ولا يمكن ابداع أى تأليف ملحمى مناسب لايقاظ وتكثيف حيوية الأفراد والاحتفاظ بها ، ان الفن الملحمى – وهـذا يشمل القصة بطبيعة الحـال – يتمثل فى اكتشاف الخصائص الانسانية الدالة فى الممارسة الاجتماعية ، وهى خصائص تمس كل حالة على حدة ، والفـرد يريد أن يظفر فى الشـعر الملحمى بانعكاسه الخـاص فى أوضح صـوره وأشـدها كثافة وتمثيلا لتجربته الاجتماعية · وفن الشاعر الملحمى يعتمد على التوزيع العادل بين مختلف الأوزان ، والتركيز المضبوط على ما هو جوهرى ، وهو يصل الى غايته بأقسوى صورة وأكملها كلما كان هـذا العنصر الجوهرى فى الفـــرد وتجربته الاجتماعية يبدو لا كنتيجة مصطنعة وزائدة ، وانمـا كشـىء قد ترك لنمـوه الطبيعى ، لا كشىء قـد اخترع ، وانمـا قــد اكتشف ببســاطة ·

---

(١) انظر : Fischer, La necesidad del arte. Ed. cit., p. 114.

ومن الطبيعى انه فى هـــذا العصر لا يمكن أن تزدهر الأشـــعار البسيطة الجميلة الصافية التى كان « هوميروس » يدخل الفرح بها على طفولة البشرية ، والنتيجة التى لا مناص منها أن كبار الكتاب الأمنـــاء على الحياة لا يستطيعون هجر عرقهم الواقعى أو خيانته ، فاذا أرادوا أن يقدموا الحياة الحديثة ـ خاصة فى المدن الكبرى ـ كان عليهم أن يصبوا فى شعرهم كل أشباح الحزن والفظائع اللاانسانية التى تعج بها هذه المدن ، مما ينتهى بهم أحيانا الى الشعر الساذج المفعم بالكآبة ، وقليل منـــهم يستطيع أن يكتشف الشعر الكامن فى طيات هذه الحياة الجافة الغليظة ويحمله معه الى السطح الفنى لتصويره الجمالى فى الأدب الأصيل ٠

وقد كان « بلزاك » يعتمد على التركيز الدرامى لتفجير كل الطاقة الشعرية الحيوية فى أعماله ، وظل كـبار الكتاب يـكافحون فى سبيل التغلب على التفاهة والفراغ فى الحياة النثرية بطريقة بطولية ، وليست الحدة الدرامية المسنونة الا طريقة للتفوق على هذه النثرية ٠ كما أن التركيز النموذجى من أشد التعبيرات قدرة على تحويل النثر المسكين فى الحياة الى عالم الشـــعر الانسانى المفعم بالحـركة واللون والعمق الأصيـــل ٠

وقـد زعم الطبيعيون أنهم تجـاوزوا هـــذه الرومانتيكية الذليلة بالوصف الأدبى لتفاهات الحياة اليوميه وما تطفح به من غبـاء وحزن ثقيل ، بينما نجد فى الحقيقة أن الطبيعية قد انتصرت للنثر البرجوازى على شعر الحياة ، واوشكت أن تلوث الواقعية معها فى أذهان كثيرممن يخلطون بينهما على غير علم ، بينما تهدف الواقعية فى حقيقة الأمر الى غزو ما فى الحياة من شعر مرة أخرى ونفض الغثاء عنه ٠

* * *

واذا كانت مراتب الجمال القديمة تتمركز حول محور أساسى هو الانسجام ، فما مدى اعتداد الواقعية بهذا المحور ؟ ٠

يرى فلاسفة الواقعية ـ خاصة من الجناح الاشتراكى غير الحزبى ـ أن كبار الواقعيين فى المجتمعات الرأسمالية الغربية المتطورة يرفضون باصرار ـ باعتبارهم المصورين الأمناء على الواقع والأوفياء له ـ أن يصفوا الحياة الفردية المنسجمة الجميلة ، وليس أمامهم اذا أرادوا أن يجسموا ظروف عصرهم الا أن يصوروا ما فى الحياة من التمزق وعدم الانسجام ، هذه الحياة التى تدوس بلا رحمة كل ما هو جميل وعظيم فى الفرد ، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك عندما تشوهه من الداخل وتجره بعد ذلك فى الطين ، والنتيجة التى يصلون اليها هى أن المجتمعات الرأسمالية ليست الا مقبرة للأصالة وللعظمة البشرية ، وأن أفرادها ليس أمامهم فى ظل هذه الظروف كما قال « بلزاك » ساخرا الا أن يكونوا صرافين أو نصابين ، أى اما أن يكونوا أغبياء يستغلهم الآخرون ، أو أنذالا يقومون هم بهذا الدور الاستغلالى · ولا يقف النقاد الغربيون مكتوفين تجاه هذا الهجاء لمجتمعاتهم من المعسكر الاشتراكى ، فهم مع تسليمهم المتحفظ دائما بعيوبه يرون أن « ماكينة » الدولة ليست أكثر رحمة بالأفراد ولا بمواهبهم وحريتهم فى ظل ديكتاتورية الحزب أو رأسمالية الدولة ، وحالات القهر والمطاردة فى المجتمعات الاشتراكية تمثل الفضائح اليومية التى تتغذى بها الصحف الغربية اليوم ، وعلى أية حال فان الانسجام الحقيقى ليس هو الطابع السائد هناك أيضا وعلى هذا فان مراتب الجمال التقليدية تكتسب مع الواقعية عموما بعدا جديدا هو المضمون الاجتماعى ، ولا يصبح الانسجام هو محورها بالذات وانما يحل محله تصور آخر يقوم على أساس أن العمل الفنى انما هو كون صغير يمثل الكون الكبير ·

فهناك افتراض قائم فى علم الكائنات يقضى بأن كل كون لابد وأن يكون منظما وليس فى حالة فوضى ، والعمل الفنى انما هو كون خاص يمكن فهمه على أية حال فى اطار القرائن الدالة المنظمة فى نفسها ، فهو كون متناسق متلاحم الأجزاء ، حيث تقوم بينها علاقات الضرورة أو ما يقرب

منها ، وبهذا ننتظر من العمل الفنى باعتباره عالما صغيرا يمثل الكبير ويحتويه ويعكسه أن يعرض الواقع الأكبر فى حيز محـدود مغلق على نفسه بحيث يصبح من السـهل على النظر احتواؤه والاحاطة الشاملة بأبعـاده .

* * *

وقد أخذ على الواقعية ـ خاصة من تحليلات « لوكاتش » ـ اهمال الجانب الشكلى للصياغـة الفنيـة ، الى درجـة أن المؤرخ الانجليزى « أرنولد توينبى » عندما كتب عنه قال انه يترك انطباعا عميقا عند قرائه بأنه لا يكتب بالكلمات ، أى أنه لا يكاد يمس جوانب الصياغة الفنيـة أو يولى عناية كافية للشكل الادبى . وقد ووجه فعلا بهذه التهمة فى حوار طريف أجراه معه أحد أنصار الواقعية بالذات ،ويهمنا أن نلخص جانبا من هذا الحوار لنرى كيفية تغطيته لهذه القضية الجمالية الهامة : ـ

سؤال : عنـدما تتكلم عن اللحظات الواقعيـة فى الأعمال الفنية تتحدث دائما عن المضمون ، عن هذا المضمون المصور ، أليس من الحق أننا نجد ايضا نوعا من الواقعيـة يعبر عن نفسه فيما تكتشفه الانسانية فى لحظات معينـة من الصيغ الشكلية ؟ ألا تعتقد مثلا أنه فى الادب ـ حيث يتصل هذا بقضية اللغة ـ يمكن القول بأن غزو الامكانيات اللغوية الجـديدة والسيطرة على وسائل تعبيرية محدثة ينبغى أن يدخل ضمن تصور الواقعية ؟ .

واذا كان « سرفانتس » بلا شك واقعيا ألا يعتبر « جونجرا » شاعر الصنعـة ـ كذلك منـذ اللحظة التى يبتدع فيهـا صيغا شكلية جـديدة وامكانات لغوية تنتقل بعـده الى الأجيال اللاحقة كأشكال تعبير لغوية عن الفكر ؟ .

ـ جواب : ـ هذا السؤال لا ينبغي أن يثار بهذه الطريقة الشكلية ، وأعتقد أنه من أشد الأخطار في أيامنا هذه أن ننظر الى الفن من زاوية شكلية محضة ، وبنفس الطريقة التي نميز بها في « الموضات » بين « الميني والماكسي » نناقش أيضا آخر صيحة في الفن على نفس مستوى الأزياء ٠

هذا التصور يعتمد على النظرية التي جاءت بها المدرسة التأويلية التي ضخمت مشاكل الصياغة والتجديد اللغوى حتى أصبحت تعد مشاكل مستقلة بذاتها ٠

لكن : هل هذا التجديد اللغوى يساهم جوهريا في الفهم الكامل العميق الصحيح للعالم ؟ انه ان كان كذلك فسيندمج في اللغة العالمية ويفقد حينئذ طابعه التجريدى ، والا فسيذهب هباء ٠ وعلى هذا فالمضمون هو أولا وقبل كل شيء ما يجب أن يؤخذ في الاعتبار ، ولا يجب أن ننطلق من مشاكل « تكنيكية » ، لكن يجب أن نسأل دائما عن المحتوى العظيم لكل عصر ، هذا المحتوى الذى ينتج ويكيف أشكالا محددة من التعبيرات اللغوية ، وهو الذى يبقى بعد ذلك مؤثرا في تطور الأجيال اللاحقة ٠ ونتيجة لهذا فمشكلة الصنعة الفنية التي تقابل ناقدا معاصرا وهو يدرس لغة شاعر قديم ذات اهمية كبرى ، غير أن كيفية استخدامها اليوم هي التي تحدد قيمتها المعاصرة ، لأن المهم هو مدى ما يكتشف فيها من عناصر فنية يمكن أن تتحول لدى من يقدرونها ويحسنون استخدامها الى شيء مختلف تماما ، اذ أنها تمارس بلا شك تأثيرا بارزا على غنائية كبار الشعراء المعاصرين ، لكن أعظم قصائدهم تختلف في حقيقتها عن اللغة السيريالية ، اذ تتحول فيها هذه اللغة الى عنصر واحد من مركب معقد خصب يعبر عن شيء هام بالنسبة للشخصية المعاصرة(١) ٠

---

(١) انظر : Holz, Converseaciones con Lukacs, Madrid, 1971, pp. 51-53.

وقد تجاوز النقد الواقعي المعاصر ـ كما سنرى ذلك بوضوح فى الفصل القادم ـ هذه الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون ، اعتمادا على محور آخر هو رؤية العالم الذى يندغم فيه هذان العنصران نهائيا فى وحدة كاملة تسمح بدراسة مظاهر الصياغة والشكل الفنى باعتبارها العناصر البارزة من الكون الصغير المتماسك ـ العمل الفنى ـ الذى يعكس الكون الكبير ويحتويه ٠

* * *

وأخيرا : ما هو موقف الواقعية من عالمية الأدب ؟ ٠

يرى كبار النقاد أن الكتاب الذين يمارسون تأثيرا عالميا فى الأدب يظفرون بأثر قوى مزدوج ، فهم من ناحية يصلون ثقافة أوطانهم بالعالم الخارجي ومن ناحية أخرى يجعلونها محببة مألوفة هناك مما يحيلها الى جزء عضوى فى الثقافات التى احتضنتها وتغذت بها ، فليست المسألة هى الطابع الدولى المجرد ولا الأدب العالمى العام ، ولكنها المعرفة المحددة المتبادلة بين الشعوب المثقفة ، هـذا بالاضافة الى أن الطـابع القومى الذى يعرف به بلد ما بطريقة سطحية غالبا ما لا يكون حقيقيا ، ولنتذكر الفكرة الزائفة عن مصر المنحصرة فى النخيل والجمال والصحراء كما تتمثل فى الفكر الغربى العادى ، كما أن هذا الطابع لا يطابق العناصر التى يرصد الكاتب فعاليتها فى وطنه ، ومن هنا فان أهمية اتصال الآداب وتبادلها التأثيرات المختلفة تتجـاوز النطاق الأدبى البحت لتؤدى الى تعارف الشعوب على أسس متينة من الواقع الحقيقى والمعرفة المباشرة العميقة معا ، على أنه اذا كان من الصعب أن يحتفظ الكاتب بعد ترجمته بكل قيمته الفنية والاجتماعية الوثيقة الصلة ببيئته ، فانه قد يكتسب فى بعض ملامحه الجوهرية بروزا أوضح وأنطق مما كان عليـه فى وطنه الخـاص ٠

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار أن العامل الاساسى هو دائما الضرورة

الأدبية للوطن المنقول اليه . فكل أدب عظيم وأصيل ـ مهما كانت قدرته الهـائلة على امتصاص العناصر الغريبة عنه ـ له خـط تطور خاص به محكوم بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى يمر بها وطنه ، وبطبيعة لغته وتراثها وأشكال التعبير فيها ٠

وقد كان الكاتب الانجليزى «برنارد شو» يعترض على من يحاولون تفسير أعماله على ضوء تأثيرات « ابسن » و « نيتشه » فيه ، وقد شرح كيف أنه يوجـد كثير من الـكتاب الانجليز أنفسهم الذين تمتلىء أعمالهم بكثير من الأفكار والعناصر التى دفعت النقاد الى البحث لها عن مصادر أجنبية ، لكن ينبغى أن لا نخدع بهذا ،فاذا كان « شو » يشير الى بعض الكتاب الانجليز كمصادر أقرب اليه مثل « صموئيل بتلر » فهل كان لهذا الأخير وهو المجهول تقريبا من معاصريه أن يمارس مثل هذا التاثير على « شو » لو لم يكن الأدب الروسى خاصة « تولستوى » والاسكنديناڤى ـ خاصة « ابسن » قد نفذا الى أعماق الثقافة الانجليزية ؟ ٠

على أن تأثير الأدب الأجنبى لا يمكن أن يكون جادا وعميقا اذا لم تعمل فى أرض الوطن ـ أو على الأقل فى طبقاتها البـاطنة ـ اتجاهات مماثلة لما يأتى به هذا الأدب ، فهـذا التطعيم يزيد فحسب من خصوبة التأثير ، وليس التأثير الحقيقى هـو التقليد ، ولكنه تحـرير الطاقات الكامنة فى الأدب المتأثر واطلاقها من أعماقها ! وعلى هذا يصبح كبار الكتاب العالميين عناصر ايجابية تسهم عن غير قصـد فى تـكوين الآداب القوميـة الأجنبية ، اذ أنهم يسـاعدون على انبثاق وتنـوير طاقاتها ، بعكس الكتاب الذين لا يظفرون الا بنجاح موقوت عارض ، لأنهم لا يكادون يمسون سـوى السطح الظاهرى لأدبهم نفسه(١) ٠ على أن كثيرا من الدراسات النقدية الواقعية ـ خاصة تلك التى تعنى أساسا بالتحليل الاجتماعى الجمالى ـ ترى فى قضية التأثير الأدبى مشكلة تنصب فى

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, Ed. cit., p. 334.

الدرجة الأولى على الأدب المتأثر ،اذ أن ادعاء التأثير لا يزيد الأمر فى نظرها الا تعقيدا وتشابكا ، لأن الأدب انما هو الصياغة المثلى للضمير الجماعى ، فاذا لوحظت فيه استجابات خارجية اقتضى هـذا تحليلا دقيقا لأسباب هـذه الاستجابة وطبيعتها ومـداها ودورها المساعد فى اكتشاف الذات •

هـذا على المستوى المـكانى للانتشار الأدبى ، أما على المستوى الزمانى فان خلود الفن ـ فى نظر الواقعية ـ يتوقف على مدى تطويره الشـامل للانسانية ، وليس صحيحا ما يزعمـه بعض المفكرين من أن الماضى عندما يكتسب جدية ومعاصرة ينبثق من الماضى نفسه ، وانمـا يتأثر أسـاسا بالحاضر ويثرى بعطائه ، وهنـاك حقيقة هامة وهى أن العنصر الخالد فى الأدب والفن أكثر استقرارا فى الواقع مما تعودنا على تصوره ، وقد كان مقياس ذلك فى العصور القديمة ببساطة هو أن هناك كتابات تحرص الأجيال المتعاقبة على الاحتفاظ بمخطوطاتها وأخـرى لا تظفر بنفس العناية ، أما فى عصرنا الحاضر فهناك عمليـات اختيار معقدة تستبعد بشـدة وصرامة الأشياء التى لا تمس من مشاكل العـالم الا سطحها الظاهرى فحسب ، فاذا كان عـامل الفعالية المبـاشرة التى يمارسها الماضى على الحاضر هو خاصية مميزة للأدب والفن ، سواء كانت هذه الفعالية عميقة أو عارضة ، فأنه لا يخلد من الأعمال الفنيـة الا تلك التى تتصل بتطور الانسانية بأوسع معنى وأعمقه ، مما يجعلها تباشر فعاليتها بمختلف أشـكال التأويل طبقـا للظـروف الخاصة بكل عصـر •

الفصل الثالث

الصراع الجدلى والحصاد الأخير

- نقد الواقعية للمذاهب الأخرى
- من السياق الأدبى ى السياق الاجتماعى

نقد الواقعية للمذاهب الأخرى

خاضت الواقعية معارك حادة ضد المذاهب الأدبية الأخرى ، ـ ولا تزال حتى الآن فى صراع جدلى خصب مع الاتجاهات التى ولدت بعدها ، خاصة الاتجاه الطبيعى الذى تزعمه « زولا » والذى تعود خطورته الى اختلاطه بالواقعية ومحاولة احتوائها وامتصاصها على ما فيه من قصور بين وعجز شديد · ثم انتقل الصراع بعد ذلك الى الطليعية التى استغرقت ـ ولا تزال ـ حيزا كبيرا من الساحة الفكرية والأدبية فى القرن العشرين ، والتى يعتبر صمود الواقعية امامها وانتصارها عليها فى أحيان كثيرة آية على انها منهج قد ولد ليعيش ، وأن فيه من عناصر الحيوية والقدرة على التجدد والتطور ما يضمن له الانبعاث مرة أخرى كلما استنفد دورة من دوراته الكثيرة أو انتهى الى غاية من غاياته المتعددة ·

ويحسن بنا قبل أن نتقدم فى بيان معالم هذا الصراع أن نكشف بايجاز عن علاقة الواقعية بما سبقها من المذاهب حتى نستحضر الصورة كاملة ·

* * *

أما علاقة الواقعية بالرومانتيكية فلا اشكال فيها ولا غموض ، لأن الواقعية قد اخذت على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الرومانتيكى ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم ، واستبعاد الأسلوب الرمزى المبهم · وقصر دور الأسطورة فى الأدب على مجال محدود كما اشرنا من قبل ، كما عارضت التصور الرومانتيكى للطبيعة التى تثبت فيها الحياة وتتخذها مادة للتجسيم ومناطا للمناجاة ·

وقــد يبدو لدى بعض النقاد أن الفروق ليست بمثل هــذا الوضوح بين الواقعية والكلاسيكية بمدلولها الفرنسى والألمانى(١) ، فالكلاسيكية هى الأخرى مثل الواقعية كانت تبتغى الموضوعية والنموذجية — بمعنى ما — وهى فى الحقيقة ذات نزعة تعليمية ، بيد أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكيــة وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجــا انسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفترضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها ، وتكسر مستويات الأسلوب كما سنرى فيما بعد عند تناول الحياة في الأدب ، وكذلك من أهم ما تستحدثه الواقعية الوعى التاريخى بالتطور الحــديث ، وبموقف الانسان الذى يعيش فى مجتمع معين ، لا هـــذا الانســان الأخـــلاقى الذى لم يكن يواجــه فى الكلاسيكية غير الله ، والذى كان الى حــد كبير مبتوت الصلة بما حوله ومخلوع الجذور من أرضه ومعدوم الانتماء الى وسطه ٠ وبهذا يظل ما يميز الواقعية عن هذه المذاهب التى سبقتها هو طبيعة رؤيتها للعالم وللتطور التاريخى ، وهى رؤية تمتد لتشمل بتفسيرها نشأة هــذه المذاهب نفسها قبل أن تتعرض لها بالنقد والتحليل ٠

فالواقعية ترى أن الرومانتيكية فى تصورها للعالم كانت تعبر عن تمرد وهلى عميق ضــد التطور السريع لنظــام الانتاج الرأسمالى بطريقة شديدة التناقض بطبيعة الأمر ، لأنه سرعان ما لبث نفس هؤلاء الثائرين الرومانتيكيين ان تحولوا عندما واتتهم الفرصة الى اقطاعيين رجعيين كأنهم قدموا من وراء الجبال ، لكننا نجد فى أعماق الحركة الرومانتيكية على أية حال هذا التمرد العفوى ضـــد الرأسمالية ، أما بالنسبــة لكبار كتاب العصر الذين لم يكن بوسعهم تجاوز الآفاق البرجوازية فقد كانوا يجهدون فى الوصــول الى صورة عريضة واقعية للعالم ، هـــذا الموقف كان يحمــل فى طياته معضلــة فريــدة ، اذ لم يكن بوسعهم أن يكونوا رومانتيكيين بالمعنى المعهود للكلمة ، لأنهم لن يتمكنوا حينئذ من متابعة

---

(١) انظر : Wellek, Conceptos de critica literaria. Ed. cit., p. 190.

الزمن فى تقدمه ، ولم يكن بوسعهم كذلك أن يهجروا الهجاء الرومانتيكى للرأسمالية وحضارتها . لأنهم سيتعرضون أذن للون من العمى يجعلهم يتمدحون بالمجتمع ويدافعون عنه ، لهذا فقد كان عليهم أن يرتفعوا فوق الرومانتيكية بالمعنى الجدلى ، أى كان عليهم أن يحاربوها ويحتفظوا بها فى نفس الوقت كى يرتفعوا الى مستوى أعلى منها (١) .

ولنضرب مثلا على الوعى الواقعى بارتباط العناصر الرومانتيكية بالاطار التاريخى والاجتماعى ثم تجاوزها بعد ذلك ، يتجلى فى نقد الواقعيين للتشاؤم الرومانسى الشهير حتى فى أرقى تعبيراته وأنضجها وأقربها الى روح التمرد الثورى . فقد أراد « فيكتور هوجو » زعيم الرومانتيكية أن يعرض لقرائه فى قصته الكبرى « البؤساء » موقفا اجتماعيا ونفسيا لبطله « جان فالجان » فأخذ يصف بطاقته الغنائية الشاعرية الفذة سفينة تمخر البحر وقد سقط منها أحد الأفراد ، فتظل السفينة تمزق الأمواج حتى تختفى رويدا فى الأفق بينما يصارع هذا الفرد فى وحدة قاتلة أذرع البحر العاتية التى لا ترحم ، ويغرق فى نهاية الأمر وحيدا منهوكا بدون أدنى بارقة لأى أمل فى النجاة، وطبقا لوصف « فيكتور هوجو » فان هذه الرؤية تمثل خاصية مميزة لمصير الفرد فى المجتمع ، الفرد المخطىء ، ومانراه فى الأمواج من عدم اكتراثها أو اختلاجها بالرحمة هو رمز لمجتمع عصره فى قسوته ولا انسانيته . فرؤيته اذن تعبر بطريقة غنائية دقيقة عن شعور عام لدى جماهير الناس فى المجتمع الرأسمالى ، لأن العلاقة المباشرة المحسوسة بين الأفراد فى الطبقات الدنيا تتلاشى كل يوم أكثر من سابقه فيشعر الانسان أن عزلته تشتد باستمرار كلما ضاق عليه الحصار ، مما يجعله يرتطم فى نهاية الأمر بمجتمع قد خلا من الانسانية ، الا ان عدم انسانية هذا المجتمع تبدو فى نظر الفرد كما لو كانت طبيعة ثانية قاسية مشئومة، مع انها فى الواقع ليست سوى محصلة للتطور الاقتصادى المؤقت الذى

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 90.

يعزل الأفراد ، فعندما يصف « فيكتور هوجو » المشاعر النابعة من هذا الموقف فهو يعبر غنائيا عن شيء واقعى محسوس لدى الجماهير ، وهو لذلك شاعر عظيم ، بيد أن الواقع الموضوعى لهذه الظاهرة فى المجتمع لا يتطابق مع هـذا التعبير ، لأن انعدام الانسانية ليس طبيعة ثانية ولا قدرا آخر يمتد بآثاره الى ما وراء طاقات الانسان بل هو تعبير خاص عن العلاقات الجديدة بين الأفراد فى ظل الاوضاع السائدة ، ومن هنا فان الواقعية عندما ترى هـذه الظاهرة مرتبطة بأسبابها العميقة فانها ترى فى نفس الوقت منهجها الواضح فى تجاوزها ، اذ تستطيع بقدرتها على الاستبصار أن تستشرف عالما تتغير فيه طبيعة العلاقات ، وبالتالى يموت فيه هذا الحزن المشئوم ٠

* * *

أما صراع الواقعية ضد الطبيعية فقد اتخذ وجهة تتجاوز مجرد النقد التاريخى البحت ، لأن الطبيعية أولا قد ولدت فى حجر الواقعية وحسبت عليها حتى أخذت هذه الأخيرة بأخطائها وذنوبها ، لأنها قدمت نفسها على أنها وريثة الواقعية الشرعيـة وخطوة بعدها فى الاتجاه العلمى ، وكان من الضرورى أن تمر فترة ليست بالوجيزة نسبيا حتى يتضح فى المجال الأدبى أن هذه الخطوة كانت فى الفراغ ، وأن الطبيعية فى حقيقة الأمر ليست سوى انحراف عن المنهج الواقعى القويم ، ونظرا لخطورة هذا الجدل وأهمية بالنسبة لادبنا العربى الذى وقع بعض نقاده فى حبائل الخلط بين هذين المذهبين فان من واجبنا أن نعرض أولا أصول المذهب الطبيعى كما وضعهـا مؤسسـه الأول ، ثم نقـدم بعد ذلك نقـد الواقعيـة الحاسم لهـا وموقفها الواضح من القضـايا والمبادىء التى اعتمدت عليها ٠

يعلن « زولا » مؤسس الطبيعية عن التزامه بالمنهج العلمى فى القصة ويسميها « القصة التجريبية » لتتوافق بدقـة مع النموذج الذى يحتذيه ويكـاد يلتزم حرفيا به ، وهـو منهج « كلود برنارد » فى كتابه « مدخل

لدراسة الطب التجريبى » والذى يقول عنه : هذا الكتاب الذى ألفه عالم يعتبر رأيه حجة قاطعة سأتخذه أساسا صلبا لى ، وسأحاول العثور فيه على جميع أبعـاد المشكلة ، وعندما أستشهد ببعض نصوصه يكفينى أن أحل كلمـة « قصصى » محل كلمة « طبى » لتستقيم لى النظرية كحقيقة علميـة(١) ·

وقـد أغـراه بهـذه المحاولة بعض التشـابه السطحى بين مـوقف « كلـود برنارد » الذى ركز اهتمامـه على اخراج الطب من دائرة الفن والممارسة الحدسية الى نطاق العلم والدراسات التجريبية ، وموقفه هو كأديب ينشد هدفا مماثلا لذلك للوهلة الأولى وهو « التسامى » بفن القصة أو بفن الأدب عمومـا الى علم الأدب الذى يعتمـد بـدوره على المنهج التجريبى · فاذا كان المنهج العـلمي يؤدى الى معرفة الحيـاة الطبيعية و « الفسيولوجية » فلا بد أن يؤدى أيضا فى تصوره الى معـرفة الحياة العقلية والعاطفية ، لأن المسألة انما هى اختلاف فى الدرجة فحسب(٢) ·

هـذه الثقة المطلقة فى العـلم وقدرته على ضبط جميع أوجه النشاط الانسانى حتى فى أعقـد صورها الخلاقـة كانت نوعا من النشوة التى أسكرت بعض مفكرى نهاية القرن الماضى وفى مقدمتهم « زولا » الذى دعا الكتاب الطبيعيين الى أن يلاحظوا ويجربوا ، حتى يتولد عملهم من الشك الذى يشعرون به تجاه بعض الحقائق المجهولة او الظواهر التى لا تفسير لها ، حتى تتجلى أمامهم فجاة فكرة تجريبية وتدفعهم للتحقق من صدقها، فيعكفون على تحليل هـذه الظواهر فى أعمالهم حتى يصبحوا فى نهاية الأمر سادتها ومالكيها ·

وعلى هذا فان القصاص مثل العالم تماما فى اعتماده على الملاحظة

---

(١) أنظـر : Zola, Émile, Le roman expérimental. Trad. Barcelona, 1972, p. 29.

(٢) نفس المصـدر ص ٣٠ ·

والتجربة . فالملاحظـة تقـدم له الأشياء كما ترى عادة ، وتعتبر نقطة انطلاق له يبنى على أساسها شخصياته وظواهره ، ثم لا يلبث أن يبرز فيه جانب المجرب فيحرك شخصياته داخـل اطار حـكاية خاصة للبرهنة على أن تعاقب الحوادث هو الذى يفرض نهاية الظواهر المدروسة ، وهى دائما تجربة « تحت المراقبة » على حد تعبير « كلود برنارد » نفسه ورحلة لا تهدف سوى البحث عن الحقيقة العلمية ٠

ويضرب « زولا » مثلا على ذلك بشخصية « البارون هولت » التى تدور حولها احدى قصص « بلزاك » كنموذج لدراسة مدى الضرر الناجم عن طبيعة هذه الشخصية ومزاجها الخاص والذى يقع عليهـا كما يقع على أسرتها والمجتمع من حولها . فمنذ اللحظـة الأولى التى يختار فيها المؤلف موضوعه يعتمد على وقائع لاحظها فى الحياة ، ثم يمارس تجربته باخضاع شخصية « هولت » لمجموعة من المواقف التجريبية فى أوساط محـددة ليكشف عن طبيعة عاطفتـه وحركتها . فالمؤلف لا يعتمـد على الملاحظـة فحسب ، ولا يقف عنـد حـد التصوير الفوتوغرافى . وانما يتجاوز ذلك الى التجربة بهذا المفهوم الخاص عند « زولا » ويتدخل بطريقة مباشرة بوضع بطله تحت ظروف تكشف عما يريد أن يوضحه فيه ٠

وبهذا تصبح المشكلة هى معرفة نتيجة وضع عاطفة ما فى ظروف اجتماعية محددة ودراسةانعكاساتها من وجهةالنظر الفردية والاجتماعية، فى عملية توازى تماما الدراسة العلمية للظواهر الطبيعية ٠

وانطلاقا من الحصيلـة العلميـة فى نهايـة القرن الماضى يولى « زولا » أهميـة كبرى فى نظريته لمسألتى الوراثة والبيئـة ، وهو بهذا يسير على نفس الخط الذى استنـه « تين » من قبـل دون أن يعترف له بالسبق ، بل يذكر فحسب نظرية « داروين » فى أصـل الأجناس ومنهج « كلود برنارد » ليخلص من ذلك الى القـول بأنه اذا كان من الضرورى لدراسة الكائن الحى معرفة وظائف اعضائه والعلاقات « الفسيولوجية »

فيما بينها فانه لابـد لمعرفة أسرة ما أو مجموعة من الأحياء من دراسة الوسط الاجتماعى الذى تنتمى اليه ، ثم يعبر عن ثقته المطلقة فى مستقبل العلم على أساس أن « الفسيولوجيا » ستشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليـات التفـكير والشعور لدى الانسان ، وعندها سنعرف كيف تقـوم الآلة الانسانية بوظيفتها ـ على حـد تعبيره ـ وكيف يفكر الفرد ويحب وينتقل من التأمل الى الانفعال ، بل كيف يعبر هذه الحدود الى الجنون ، فكل هـذه الظواهر العضوية تتم تحت تأثير الوسط ، ومحور القصـة التجريبية هو معرفة « ميكانيزم » الظواهر الانسانية وأسباب الأنشطة العقلية والحسية وبيان تأثير الوراثة والبيئة ، بعد أن نضع الانسان فى الوسط الاجتماعى الذى خلقه بنفسـه ثم أخـذ يعـدله كل يوم ويتكيف طبقا له(١) .

وطبقـا « لزولا » اذا كان عالم الحيوان يجـد نفسه مضطرا عند الحـديث عن حشرة ما أن يدرس بالتفصيل النبـات الذى تعيش عليـه فيتناول شكله ولونه وعصارته فانه يقدم وصفا ضروريا لتحليل الحشرة نفسها ، وهـذا الوصف لازم عمليا وليس مجرد تمرينات رسام ، كذلك نجـد أن الوصف القصصى الذى يتنـاول الانسان فى ملبسـه ومأكله ومسكنه وقريته وأقليمه ضرورى لا محيد عنه ، اذ أن هذه كلها مكملات له ولا يمكن رصـد ظواهره العقلية والعاطفيـة دون البحث عن أسبابها ونتائجها فى الوسط المادى(٢) .

لكن اذا كان الانسان فى صفاته وسلوكه نتيجـة حتميـة ضرورية للعوامل السابقة فما هو دور حريته وشخصيته ؟ وبعبارة أخرى ألا يعد ذلك جبرية قدرية لا فكاك منها ؟ يحاول « زولا » رد هـذه التهمة بقـوله « أننا وصفيون لا قدريون ، والفرق بينهما كبير ، فنحن لا نتعرض لجوهر

---

(١) نفس المصـدر ص ٣٤ .
(٢) انظر : Zola, La formule critique appliquée au roman.

الظاهرة وانما نصفها فحسب ، واذا كانت القدرية تفترض أنه لابد من حدوث الظاهرة مهما كانت الظروف ، نجد أن الوصفية تركز الضوء على هذه الظروف دون أن تحكم بضرورة انتاجهـا الجبرى للظاهرة » وهذا هو نفس منهج « كلود برنارد » العلمى الذى يتخذ « زولا » كلماته شعارا له ، ثم يبرز الجانب الأخلاقى الذى طالما عيب على الطبيعية ـ وأحيانا على الواقعيـة أخـذا بجريرتها ـ بقوله : ـ « سأوجز دورنا الأخلاقى التجريبى ، نحن نوضح بأعمالنا ما هو نافع وما هو ضار عندما نصف الظواهر الانسانية والاجتماعية حتى يمكن فى نهاية الأمر السيطرة عليها وتوجيهها ، ونعمل مع كل مفكرى هـذا العصر فى مهمـة غزو الطبيعة وتعزيز قدرة الانسـان عليها ، واذا قـورن هـــذا بموقف الكتاب المثاليين الذين يعتمدون على اللامعقول وما وراء الطبيعية وما يؤديان اليه من الوقوع فى هـوة التجـريد العميقـة لاتضـح أننـا فى جانب القـــوة والأخلاق(١) .

ويبذل « زولا » جهدا كبيرا فى محاولته لاحتواء الواقعية ووراثتها عندما ينادى بأن الطبيعية ليست الا منهجا فى التحليل والتجريب ، من استخدمه كان طبيعيا أيا كان أسلوبه ، وعلى هذا فان « ستندال » طبيعى، مثله فى ذلك مثل « بلزاك » مع جفاف أسلوبه اذا قورن بتدفق « بلزاك » لكن كلا منهما ينحو فى رأيه الى التحليل والتجريب ، ولهـذا فالطبيعية على عكس الرومانتيكية لا تنحصر فى أسلوب بلاغى بعينه ، ولا تخضع لمزاج جماعة بذاتها ، بل هى أدب مفتوح على جميع الجهود الشخصية ، تعتمد على تطور العقلية البشرية ، وتبحث عن الوثائق التى تكشف عن انسان ما لتكتشف ركنا متواضعا من الحقيقة عن هذا الشخص ، وعلى هذا فلابد من شخصيات واقعية لروايه التاريخ الحقيقى لهـا والعلاقات القائمة فيما بينهـا فى الحياة اليومية : « لابـد من أن نبدأ كل شىء من

---

(١) نفس المصـدر ص ٥١ .

جـديد ، وأن نعرف الانسان من منابع وجوده قبل أن ننتهى على طريقة المثاليين فى ابتداع النماذج ، ابتداء من الآن على الكتاب أن يأخذوا المبنى من قاعدته ، وأن يضيفوا أكبر عـدد ممكن من الوثائق المعروضة طبقـا لنظامها المنطقى »(١)

كما أن من خصائص القصة الطبيعية عنـده أنهـا غير شـخصية بمعنى أن القصاص ليس الا كاتبا أو ناسخا لا يصدر أحكاما ولا يستخلص نتائجا ، وبهـــذا تختفى شخصيته ويحتفظ لنفسه بعواطفه مكتفيا بمجرد عرض ما يرى ، هـــذا هو الواقع سـواء ارتجفنـا أمامه أم ضحكنـا ، ولنستخلص نحن القراء النتائج التى نراهـا ، بالاضافة الى أن الطابع اللاشخصى للقصة يعتمد على سبب عتى آخر ، وهو أن التدخل المنفعل للكاتب يصغر القصة وينسف صفاء خطوطها ويضيف عنصرا غريبا على الأحداث يقضى على قيمتها العلمية ، فكما أنه لا نتصور من عالم كيماوى أن يقطب حواجبه ممتعضا من « النتروجين » لأنه جسم لا يلائم الحيـاة ، ولا أن يهش ويبش « للأوكسيجين » لأنه على العكس منه ، كذلك القصاص الذى يشعر بضرورة استهجان الرذيلة أو استحسان الفضيلة يسىء الى الوثائق التى يقدمهـا ، لأن تدخله يفقـد العمل الأدبى قوته ولا يصبح نتيجـة له صفحة مستقاة من الواقع بل مـادة معالجة معدلة بعواطف المؤلف التى لا تنفصل عادة عن أحكامه المسبقة وأخطائه المحتمله ومزاجه الخـــــاص(٢) .

وقـد أدرك معاصرو « زولا » أنفسهم أن هـذه الموضوعية العلمية التى يدعيها ليست الا خداعا واضحا ، لأنها تحجب عنه رؤية الصراع الحى بين الماضى والمستقبل ، وتجعله يرى الأشياء والأحداث ثابتة فى

---

(١) راجع لنفس المؤلف ايضا : Le naturalisme au théâtre, Trad. con el titulo "El Naturalismo", 1972.

(٢) نفس المصـدر ص ١٢٢ .

نقطة واحدة لا تتزحزح عنها كلحظة متوقفة من الزمن ، وقد كتب اليه « تين » يقول : ـ

« عندما تغلق جميع النوافذ ، وتضغط على القارىء من خلال قصة فريدة ، وتضعه وجها لوجه أمام مخلوق عجيب سواء كان مريضا أو مجنونا فانه سيشعر بالخوف وربما بالغثيان ، أما الفنان الحقيقى فلابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة ، الأدباء اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغى لهم ، يسرفون فى الانغلاق على أنفسهم وبيدهم المجهر كي يتفحصوا فلذة صغيرة من الكل الشامل »(١) .

ومعنى هذا أن الفنان الطبيعى ـ حتى فى نظر معاصريه ـ قد فقد الرؤية الشاملة للواقع ، فلم يعد للوقائع عنده نظام من الأولوية اللازمة . فهو يعنى بالتفصيلات العرضية مثل عنايته بالخواص الجوهرية ، فأى حوار هام أو حدث حاسم تتم معالجتهما مثل طنين النحل أو ظهور بائعة البيض ـ على حد تعبير أحد النقاد ـ كلها تعتبر واقعية بنفس القدر ، وبالتالى لها نفس الدرجة من الأهمية ، هذا التسجيل الفوتوغرافى للشروط والظروف ، وتصورها بطريقة ثابتة خالية من الروح الجدلى يخلق احساسا بالعبث ومناخا سلبيا قاهرا محبطا ، وبهذا فان الطبيعية قد مهدت للنزعات اللاانسانية وسبقتها ، مهدت لهذا الخضوع اليائس الملول للأشياء الذى وجد أوضح تعبير عنه فى الفنون بعد ذلك .

لقد أبرزت الطبيعية التجزؤ والقبح والضعة فى العالم البرجوازى ، ولكنها لم تتقدم نحو رؤية أبعد ، لم تعرف التطور الاجتماعي الا على أنه محصلة سلبية للوراثة والبيئة عاجزة عن التخلص من قدرها الحتمى، فكان لزاما عليها ان تقع فى براثن الرمزية أو الصوفية المدعاة ، اذ أصبحت ضحية لرغبتها فى اكتشاف معنى الحياة الغامض عليها المنبهم

---

(١) انظر : Fischer, La necesid del arte. Ed. cit., p. 94.

من خلف الواقع الاجتماعى(١) ٠

واذا كانت الطبيعية ـ كما رأينا ـ قد صارعت المثالية البرجوازية القديمة الا أن ذلك تم على حساب تنازلات كبيرة تدريجية أمام التيار التبريرى فى التطور الفكرى العام ، لأن محور النزعة التبريرية يتمثل فى الوقوف عند سطح الظواهر ليستبعد من العالم أعمق مشاكله وأكثرها الحاحا وحسما ٠

وان وصف الواقع اليومى بجميع تفاصيله لا يمكن أن يقدمنا خطوة واحدة فى تصوير التناقضات الاجتماعية الكبرى ولا فى اكتساب وعى شعرى بالحياة ، خاصة اذا تذكرنا أن هذه التناقضات تتفتت عادة وتفقد حدتها فى الواقع اليومى ولا تبدو الا نادرا بأشكالها المتعددة الثرية ، بل لا تبدو أبدا بكل نموها وصفائها ، والنتيجة الحتمية للطبيعية أنها تجعل الحياة اليومية نفسها أشد ضيقا وفقرا مما هى عليه ، اذ لا تبرز تناقضاتها الحقيقية ولا ترتفع على ما فيها من أوساط مبتذلة عن طريق الاستقطاب النموذجى العميق ٠ فيجب أن نميز اذن بوضوح بين الطابع المتوسط اليومى كقاعدة موجهة ، وبين الأعمال الهامة فى الحياة التى لا تمثل سوى المادة فحسب ، والتى تستغل الظاهر الجمالى لما فى الحياة اليومية لتقدم نماذج انسانية دالة فى ارتباطاتها المتعددة ٠

كان « بلزاك » يقول ان « وولتر سكوت » لا يصف الأحداث التاريخية الكبرى لمجرد الوصف ، بل يهتم أساسا بالبحث عن أسباب وقوعها ولماذا حدثت ، ولا يصف بالكامل أية معركة كبرى ولا يحلل « الاستراتيجية » أو « التكتيك » ولكنه يعرض الحالة النفسية والاجتماعية والأخلاقية للجانبين من خلال أحداث صغيرة شائعة مركزة فى أعمال محددة تجعلنا نفهم لماذا كان يجب أن يغلب المنتصر(٢) ٠

---

(١) نفس المصدر ص ٩٥ ٠

(٢) نقلا عن : Lukacs, Ensayos. Ed. cit., p. 157.

وهــــذا التصور ليس بالسهولة التى يبدو عليهــا للوهلة الأولى فالطبيعية كما رأينا تقف على طرف النقيض عندما يرفض « زولا » باصرار توجيه السؤال السابق « لماذا ؟ » معلنــا أنه يتعارض مع الروح العلمى والفنى ، ويفرض على الكتاب الالتزام بوصف « كيفية » وقوع الأحداث ، ثم يأتى بعــــد ذلك شرحـــه لقوانين الصــدفة فيؤدى الى نتائج فى منتهى الخطورة ، فهو من ناحية يعنى الكف عن تحليل العوامل العميقة التى تكشف ارتباطات الظواهر الاجتماعية والانسانية مكتفيــا بتوجيه نظر الكتاب الى ما يطفو على سطح الحياة اليومية ، كما أن هذا الموقف من ناحية أخرى يثير الجوانب الشخصية النفسية بمفهومها الزائف المحدد كعناصر مكملة لازمة ، فبدلا من عرض الشخصيات المحددة بطريقة فنية عضوية وابراز الأسباب الأجتماعية العميقة للأحداث التى تعتبر القوى الأم المحركة لها فى كمالها الداخلى الواقعى يصف الكتاب طبقا لهــذا المنهج وبطريقــة موسوعية سطحية هزيلة الية الحياة الاجتماعية التى يرقبونها ثم يضعون فيهــا شخصياتهم كما يضعون قطعــا أخــرى من مكوناتهــا الطبيعيــة الميته(١) .

* * *

وكما المحنا من قبل فان الاسراف فى الوصف يقتل الروح الملحمى عند الطبيعيين ، اذ أن استقلال التفاصيل تترتب عليه نتائج وخيمة عندما يجهــد الكتاب أنفسهم فى وصف فتات الحيـــــاة بأكمل وبأكثر الطــرق تجسيما ، فقــد يصلون بهـــذا الى مرحلة متقــدمة من الاتقان الفنى فى الظاهر ، الا أنهم لا يستطيعون أن يربطوا أوصافهم بمصائر الأشخاص فتقع فى اطار مستقل خارج عن البناء الفنى ، وكلما كان الكاتب مغرقا فى طبيعيته بذل جهدا كبيرا لاختيار أشخاص عاديين من الواقع اليومى ولم يستطع أن يضفى عليهم سوى المشاعر والكلمــات الخاصــة بالحيــاة

---

(١) نفس المصــدر ص ١٩٣ .

اليوميــة ، مما يجعل الحوار نثريا بحتا خاليا من كل أثر لشعر الحياة الحقيقى ، ويجعل الوصف وسيلة مصطنعة لفن مصطنع ، ويجعل الأفراد الموصوفين فى نهاية الأمــر عاجزين تماما عن اقامة أية علاقة بالأشياء الموصوفة ، ويختفى نهائيا العنصر الملحمى من العمل الأدبى ، اذ لا يكفي مجرد التتابع فى الارتباط الملحمى ، مهما أخذت اللوحات ـ صغيرة أو كبيرة ـ تتــرى فى تسلســل زمنى دون ارتباط ضرورى عظيم ، ويثبت الحدس الفنى الحقيقى وجوده فى فن الرواية بوسائل فى منتهى التعقيد ، اذ أن الكاتب نفسه ينبغى أن يتحرك بمهارة بالغة بين الماضى والحاضر حتى تتضح أمام القارىء تفرعات المصائر الملحميــة ، والحدس بهــذه التفرعات هو وحده الذى يتيح الفرصة للقارىء لمعايشة التتابع الزمنى فى العناصر التاريخية المحددة ٠

* * *

واذا كنا قـــد رأينا أن ضرورة خلق النماذج تعــد من أهم أسس الواقعيــة الجمالية فان هذا يقوم فى وجــه الاتجاهات التى تبرز بافراط الجانب العضوى فى الوجود الانسانى ، كما نرى عند « زولا » ومدرسته، وفى وجه الاتجاهات الأخرى التى تنحصر بالانسان فى المستوى النفسى البحت ، فكل هـــذه النزعات تبــدو متعسفه حتى على مستوى التقييم الجمالى الشكلى ، لأنه من وجهــة نظر الكتابة الجميلة لا يمكن أن نفهم لماذا يجب أن يكون الصراع الشهوانى ـ بما يقتضيه من مشاكل أخلاقية واجتماعية ـ فى مستوى أعلى من الحاجات الحسية الفطرية ، ولا يمكن أن ينتظم مضمون الحياة فى مستويات منها الجوهرى ومنها الثانوى العرضى الا اذا أخذنا فى اعتبارنا تصــورا شاملا للانسان وهــو يؤدى رسالته الاجتماعية والتاريخية ، واعترفنا بوظيفة الفن فى تحــديد أهم مراحل الطريق الذى يقود الى تحقيق هذه الرسالة ، ففى هــذه الحالة فحسب يمكننا أن نميز مستويات الواقع بطريقة تسمح بتنوير النموذج وتوضيح طريقه وترك ما هو ثانوى فى الظــل ، ويصبح بوسعنا أن ندرك حينئذ

أن الوصف ـ مهمـا كان دقيقـا وكاملا من الناحية الفنيـة ـ للأعمال العضوية ، سواء كانت عملا جنسيا أو عذابا أو معاناة يعنى تحديد المستوى للقوام الاجتماعى والتاريخى والأخلاقى للشخصية ، وهذا ليس وسيلة ـ بل هو بالأحرى عائق ـ فى طريق التعبير الفنى عن الصراعات الانسانية الاكثر حيوية وجوهرية ، تلك الصراعات ذات الارتباط الحميم بأهداف الانسانية وبالتعبير الـكامل عنهـا فى شمولها وتشابكها ، ولهـذا فان المضمونات الفجة ووسائل التعبير الحرفية التى جاءت بها الطبيعية لا تؤدى الى اثراء التجربة الأدبيـة ، بـل على العكس من ذلك تؤدى الى افقارها ودمغها بالقصور(١) .

وقـد كان السبب الاجتماعى الحاسم للانحراف من الواقعية الى الطبيعية هو أن تطـور الطبقات المتوسطـة البرجوازية قـد أصاب حيـاة الكتاب بتحول كبير ، فـلم يعد الـكاتب يعيش ويصارع معركة عصره الكبرى من أولها الى آخرها ، بل انزوى فى ركن قريب أو بعيد كمجرد شاهد بسيط يؤرخ لما يراه من الحياة العامة ، و « زولا » يعترف بوضوح أن « بلزاك » لابد وأن يكون قد عانى الافلاس كى يستطيع وصف شخصياته بهذه الحيوية ، ولابد أن يكون قد عرف أسرار حياة الدهاليز فى باريس حتى يتمكن من خلق نماذجه تلك ، أما هـو فبدلا من الوحـدة الجدلية للنموذج والفرد يبحث على أساس علمى مزعوم ـ لكنه هـزيل وخطير معا ـ عن المستوى المتوسط محـدود الذكاء ، معتمدا على احصائيات آلية ليصف الواقع الرمـادى المنطفىء على مسـتوى تنمحى منه جميع التناقضات الكبرى الداخلية حيث يستوى لديه العظيم والصغير ، الذكى والحيوانى ، وحيث يفقد الواقع روحه الاجتماعى ، وتختلط فيه العناصر الجوهرية الحاسمة بالعناصر الثانوية العارضة دون تمييز بينهما .

وجاء المذهب التعبيرى ليرث هذا القصور الطبيعى ويمضى فيه الى

---

(١) انظر المصـدر السابق ص ١٥ .

مداه ، فقد اتقنت التعبيرية بطريقة هائلة تصوير سطح الحياة الذى بدأت فيه الطبيعية ، كما أتقنت تصوير الانطباعات النفسية التى تنجم عن هذا السطح ، ولكنها بعدت بها مرة أخرى عن قاعدتها الاجتماعية ، مما يجعل من المستحيل تجسيم الأسباب الموضوعية للظاهرة المعروضة ، وكذلك الرمزية فصلت بطريقة تامة أعراض الشعور ــ حتى السطحية منها ــ عن عالمه وظروفه الاجتماعية ، مصورة الخذلان العام والاحباط المطلق ٠

على أن الحركة التعبيرية التى أخذت تشق طريقها أوائل القرن الحالى اكتسبت اثر الحرب العالمية الأولى والهزات التى أعقبتها تأثيرا كبيرا اذ سيطرت على الأذهان فكرة عامة وهى أن العالم الجديد المتفجر ليس من الممكن تقديمه أو عرضه أدبيا بالوسائل الفنية العتيقة ، بل لابد من لغة جديدة كالصراخ المتفزع الذى ينبعث من انسان معذب مجروح لا يستطيع أن يحى بالضبط ما حدث من حوله(١) ٠

ومن الوجهة الجمالية فان الجديد فى منهج التعبيريين هو أن عملية التجريد التى كانت موجودة من قبلهم قد وصلت عندهم الى غايتها القصوى ، وأصبحت الموجه الأساسى لهم ، وهم فى هذا قد تلاقوا مع الرمزيين ، فكلاهما يصبغ منهجه الابداعى بالطريقة الذاتية المحضة ويفصل الشخصيات التى يعرضها عقليا عن أساسها الواقعى بصراحة وصدق ، مما يتيح لهم فرصة الاحتفاظ ببنية الواقع المباشر ٠

واصبحت مهمة الكاتب التعبيرى تتمثل فى نقل عملية الابداع التى توجد فى خيال المحدثين الى بنية العمل الأدبى نفسها ، أى اعطاء صيغة ما للجوهر ، لأن هذا هو العامل الحاسم فى أسلوبه ٠ ولا ينبغى أن نغفل فرقا هاما بينه وبين الكاتب الواقعى وهو أن هذا الجوهر لا صلة له بالتركيز والتسامى الموضوعيين للملامح النموذجية العامة الماثلة فى

---

(١) انظر ٠ Fischer, y otros, Polemica sobre realismo, Trad. Buenos Aires, 1972,p. 134.

الواقع الموضوعي بصفة دائمة ، فالكاتب التعبيري يجرد ملامحه من الانعكاس الذاتي خلال المعايشة ، مقتصرا على ما هو جوهري من وجهة نظره الشخصية ، تاركا جميع العناصر الصغيرة التي لا معنى لها في تصوره ، وهي على وجه التحديد العوامل الاجتماعية الموضوعية ، وبهذا ينتزع عناصره المختارة من اطارها الزماني المكاني المسبب ٠

* * *

ومن المعروف أن منهج الابداع في التعبيرية يرتبط بقضاياها الأيديولوجيه ارتباطا مباشرا ، وليس هذا ناتجا من مجرد الولاء للنظرية التعبيرية التي كثيرا ما تتسم بالتناقض والغموض ، ولكن لما تشتمل عليه نفس الأعمال من خصائص تغلب عليها صبغة البرامج المعلنة مسبقا ، ففي فترة ازدهار التعبيرية بالذات تبرز فيها بوضوح عملية الانطباع في تأليف الواقع ، وموقف التعبيريين بالنسبة للواقع ـ سواء من وجهة النظر الفلسفية وعلاقتها بالواقع الموضوعي أو من وجهة النظر العملية بالنسبة للمجتمع ـ يتميز بلون غالب من المثالية التي تحاول التمسح بنوايا موضوعية لا تخفي ذاتيتها ٠

وكما تبدو التعبيرية من كتابات « وورنجر Worringer » فان الهدف الأساسي منها هو النفاذ الى ما هو جوهري ، لكن عندما يقوم أحد مفكريها وهو « ماكس بيكارد Max Picard » بتطبيق هذا الهدف على طريقة الابداع في التعبيرية يتضح لنا مدى ما فيه من تجريد ، فهو يقول : « ان التعبيري بطبيعته شجي ، وحتى يبدو أنه لم تحدث لديه أية ردود فعل وسط الأشياء فانه ينطلق نحوها من الخارج في اندفاع عظيم ، لأنه بهذا الاندفاع الشجي يمكنه أن يلتقط الأشياء وهي في أعصار الفوضى ، ومع ذلك فان هذه النزعة الشجية لا تكفي لتثبيت الأشياء وسط الفوضى، بل لابد من تحويلها ٠ يجب أن نكون تجريديين في تقديمنا للنماذج حتى لا ينزلق ما نحصل عليه مرة أخرى في عالم الفوضى ، يجب التركيز على

الانفعال فى شىء واحد حتى يوشك على الانفجار »(١) ٠

وهنا يبرز نقاد الواقعية فى تعليقهم على هـذه المبادىء التعبيرية ما يلى : ـ

أولا : أن الواقع يتم تصوره مسبقا لدى التعبيريين على أنه عالم من الفوضى ، أى أنه يستعصى على المعرفة وغير قابل للفهم اذ لا يقـوم على أية قوانين ٠

ثانيا : أن منهج التقاط الجوهرى الذى يسميه هنا « شيئا » لابـد أن يكون عن طريق عزله وقطعه وتحطيم ما عداه من أشياء ٠

ثالثا : أن الوسيلة التى تتبع لالتقاط هذا الجوهر ـ وهى الانفعال ـ تعتبر من الناحيـة المبدئية لا معقولة وبالتالى تعارض بشدة ما يقبله الذكاء والفهم(٢) ٠

* * *

وكانت السيرياليـة من أهم الحركات التى أعقبت المرحلة الأولى للواقعية كرد فعل لهـا ، ونفس كلمة سيرياليـة تتراوح فى معناها بين « ما وراء الواقعية » أو « ما فوق الواقعية » أى أنها تشير الى تجاوزها صراحة بحثـا عما عداها ، وبالرغم من أن السيرياليين فى رأى نقـاد الواقعية كانت ضجتهم فرقعة فى الهواء أكثر منهـا ضوءا وحرارة فقد بذلوا جهدا كبيرا فى تمجيد الخيال الجامح والحياة عليه ، والمغالاة فى رؤاهم الخاصـة وأطياف أحلامهم اللامعقولة فى تيارات خفية يبحثون من خلالها عن وسائل الهروب من الواقع الخارجى ، وقـد دعا زعيمهم « أندريه بريتون » عام ١٩٢٤ فى اعلانه عن السيرياليـة الى « الرفض

---

(١) انظـر : Picard, Max, Das end des Impressionismus, Zurich, 1920, Trad., p. 315.

(٢) انظـر : Falk, Walter, Impresionismo y expresionismo. Trad. Madrid, 1963, p. 216.

المطلق » وهى دعوة غير قابلة للتنفيذ عمليا لما فيها من تناقض ، لأن القبول المطلق يمكن تصوره مهما كان مؤسفا ، أما الرفض فلا يمكن الا أن يكون نسبيا مثله فى ذلك مثل الحرية والواقعية نفسها ، فالفنان بوسعه ان يتخلص من بعض القيود ليخضع لقيود أخرى ، أما أن لا يلتزم بأى قيد فهذا من المستحيل عمليا(١) .

ولكن أعمق دلالة للسريالية فيما نحن بصدده هى أنها كانت مواجهة خارجة على الواقعية وثائرة ضدها بالرغم من أنها فى بعض مراحلها المتأخرة بدت كما لو كانت تعود الى بعض منطلقاتها الفكرية ويكفى للتدليل على ذلك أن نشير الى بعض المبادىء التى أعلنها زعيم السيريالية فى مقال بعنوان « حدود لا تطوق السيريالية » عام ١٩٣٧ ومنها : ـ

١ ـ اعتناق المادية الجدلية واعتبار مبادئها هى أساس السيريالية خاصة ما يتصل بأولوية المادة على الفكر ، واعتبار جدلية « هيجل » هى علم القوانين العامة لحركة العالم الخارجى والفكر الانسانى ، واعتناق التصور المادى للتاريخ ، اذ أن جميع العلاقات الاجتماعية والسياسية وكل النظم الدينية والتشريعية والتصورات النظرية التى يتمخض عنها التاريخ لا يمكن شرحها الا من خلال ظروف الوجود المادية للعصر الذى نشأت فيه ، وضرورة الثورة الاجتماعية التى تنهى الصراع الذى ينشب فى مرحلة ما من التطور بين قوى الانتاج المادية للمجتمع ، أى صراع الطبقات .

٢ ـ وطبقا لشهادة كل من « ماركس » و « انجلز » فان من العبث الاصرار على أن العامل الاقتصادى هو وحده الذى يحدد مجرى التاريخ ، اذ أن العامل الحاسم يتمثل فى نهاية الأمر فى « انتاج الحياة الواقعية

---

(١) انظر : Levin, Hary, El Realismo Frances. Ed. cit., p. 554.

وتكرره » كما يعلنان أن مختلف أجزاء البنية العليا تمارس أيضا فاعليتها في تطور الصراعات التاريخية ، وقد تكون هي الحاسمة في تحديد شكلها الأخير(١) .

* * *

وبالرغم من أن السيريالية تدعو الى هدم العالم الخارجي لتقيم مكانه عالما يعتمد على الرؤى الخاصة والتداعيات النفسية التي تكسر حدود الوجود الموضوعي لتحيل محله الوجود الذاتي فان « بريتون » لا يكتفي باعلان اعتناقه للمادية الجدلية ـ كما رأينا ـ بل يحاول كما فعل الطبيعيون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه السيريالية هي أوضح شرح لها ، لا على طريقة « بضدها تتميز الأشياء » كما تقول الحكمة العربية ، وانما على اعتبار أنها هي الشكل المتطور للواقعية المنفتحة على حد تعبيره ، فهو يقول : منذ نشرت بيان السيريالية عام ١٩٢٤ لم أدخر جهدا في الاشارة الى الطرق المتعددة للمغامرة العقلية الكبرى ولفت الأنظار الى توافقها ، وقد بذلت جهدا خاصا في سبيل البرهنة على أن الاتجاه العقلي المتفتح الذي يتميز به موقف العلماء المحدثين لابد وأن يصحبه اتجاه الى واقعية منفتحة على السيريالية تهدم البناء المنطقي الذي شيده كل من « ديكارت » و « كانت » ، وتقلب رأسا على عقب الحساسية الخاصة بالفن(٢) .

على أن السيريالية لم تكن عبثا ولا عدما ، فيمكننا أن نجد فيها بعض العناصر الايجابية التي لم تتردد الواقعية ـ حتى في شكلها الاشتراكي الملتزمت ـ في استخدامها أحيانا ، ومن أهم هذه العناصر أنها تعد من أعمق التعبيرات الموضوعية عن روح الفكاهة في العصر

---

(١) انظر Briton, André, La clé des champs, Jean Jacques, Pauvert, 1967, Trad., p. II.

(٢) نفس المصدر ص ١٢ .

الحديث ، اذ أنه عقب الحرب العالمية الأولى تأكد فى مجال الفن بفضل أعمال « بيكاسو » و دى شيريكو » أن التمثيل البصرى للانسان قد تغير ، وجاءت اكتشافات « فرويد » فى اللحظة المناسبة لتغمر بضوء شديد قاع الهوة التى فتحت عندئذ بتنحية الفكر المنطقى والشك فى أمانة الشهادة الحسية كما يرى السيرياليون · وبالاضافة الى تلك التيارات برزت هناك طريقة خاصة فى الاحساس بالأشياء تعتمد على روح الفكاهة المتولد من قصور الطبيعة بأشكالها العرضية ، واعتبار الفكاهة هى انتصار مبدأ اللذة على الظروف الواقعية فى لحظة معينة ·

أما عن استخدام الواقعية الاشتراكية لهذا العنصر الطريف من السيريالية فنجد نموذجا له عند الشاعر المفكر الاشتراكى الفرنسى « لويس أراجون » الذى كتب فى عام ١٩٥٢ تعليقا على ما كان يسمى حينئذ بجوائز « ستالين » فى فن الرسم يقول : « لا ينبغى أن نغفل تنوع الأعمال الفائزة ، خاصة عندما نقف أمام احدى هذه اللوحات التى تمثل رأس تمثال الحرية الأمريكى وقد أطل من كل حدقتيه وجه شرطى ، وتدلت هراوة بيضاء من العين اليسرى فأصبحت كدمعة يذرفها تمثال الحرية وقد هتف بى أحد الرفاق : لكن هذا سيريالية ! ، ومصدر ذلك العجب هو أن فكرتنا عن الواقعية كثيرا ما تختلط بالنزعة الفوتوغرافية الطبيعية ، ولاشك أن تمثال الحرية هذا من ابداع الفنان ، فآلة التصوير لن تقدمه لنا بهذا الشكل على الاطلاق . لكن هذا الابداع واقعى لأنه يعبر بطريقة مذهلة عن الواقع ، عن الخاصية الحقيقية النموذجية للحرية الأمريكية ، وما يفصل الواقعية عن السيريالية فى مثل هذه الحالات ليس وسيلة التعبير وانما هو المضمون الذى يعبر عنه »(١) · وعلى هذا فاذا كانت السخرية موجهة لأحد الشعارات الروسية ــ مهما كانت درجتها من الصدق

---

(١) انظر : Aragon, Luis, Parenthèse sur les prix Stalin, Les lettres françaises, No. 409. Trad. 1952.

الواقعى ـ فانهـا لن تظفر حينئذ بالدخول فى حرم الواقعيـة الاشتراكية بهذا المنطق الحزبى ٠

* * *

أما المعـركة الجـدلية الخصبة التى مازالت قائمة حتى الآن بين الواقعية وخصومها فهى تلك التى يخوضها فلاسفة الواقعية ضد بعض الاتجاهات الطليعية العدمية أحيانا ، أو ضد جميع مظاهر الأدب الطليعى أحيانا أخرى ٠ فهناك من يرى أن الحركة الطليعية هى وحدها ذات القيمة الحقيقيةفى أدب العصر ، وأن ما يسمى بالواقعية قد ترك أساسا المشاكل الحاسمة للعصر الذى نعيش فيه ، وعمد الى وضع الأقنعة عليها ، لهذا فهى غير جديرة بأن تعكس الـواقع اليوم ، حيث يتم لـون من التحالف المشئوم بين « التكنولوجيا » من ناحية و « البيروقراطية » التى لا تنفصل عنها من ناحية أخرى ، وكلاهما وثيق الصلة بالحضارة الحديثة ، لتزييف الواقع واستلاب الانسان ، ولذلك فان أية « أيديولوجية » تفترض عالمـا صحيح البنية تعتبر غير واقعية لأنها تموه الحقائق ٠ وهناك من يتخذ موقفا عكسيا لذلك من الطليعية ويرى أنه اذا كان تعريف أرسطو القديم عن الانسان باعتباره « حيوانا اجتماعيا » مازال صحيحا الى الآن الى حد كبير فانه يشير الى المشكلة الجوهرية فى الأدب الواقعى منذ منابته الى اليوم ، لأن التفرد الانسانى والتوحد الشخصى لكل النماذج الأدبية الكبرى لا يمـكن أن ينفصما عن الظروف المحـــددة تاريخيا وانسانيا واجتماعيـا والتى تحكم وجودها ، وهـــذا على طرف النقيض من نزعة الأدباء الطليعيين الذين يحددون الجوهر الانسانى لشخصياتهم فى عزلتها وتوحدها ، فالفرد عندهم يوجـد وحده منـذ الأزل ، وسيظل الى الأبد مستقلا عن أية علاقة انسانية ، ومن باب أولى اجتماعية ٠

* * *

وقد اعترف أحـد كبار الـكتاب الأمريكيين « توماس وولف » بأن

شعوره بالحياة يعتمد أساسا على اقتناعه بأن الوحدة ليست وضعا غريبا على الاطلاق بالنسبة للانسان ، ولا قاصرا على أشخاص متفردين مثله ، بل هى الواقع الذى لا مفر منه ، ان أنهـا تمثل قلب الوجـود الانسانى نفسه(١) . والانسان الذى يشعر بذلك قـد يدخل فى علائق مع أفـراد آخرين ، ولكن بشكل سلبى خارجى متجاور فحسب ، اذ سيظل بقية الأفراد منفصلين مقتصرين على أنفسهم ومحـرومين من العـلاقات الانسانية الحميمة . ولا ينبغى أن نخلط ذلك ببعض الشخصيات المتفردة فى الأدب الواقعى ، حيث يتصل الأمر بمواقف عابرة حتى ولو استمرت فى بعض الظروف ، وربما كانت هذه الوحدة خارجية محضة مثل عزلة « فيـلو كيتت » عند « سوفوكليس » حينما أرسى قلاعـه على شواطىء جـزيرة مهجورة ، أو نتيجة لتطور داخلى ضرورى محتوم مثل حالة بطل « التربية العاطفية » « لفلوبير » ولكنها دائما جزء من حياة اجتماعية وتاريخية محددة ولحظة حادة فى علاقاتهم التى يتقاسمونها مع أشخاص آخرين بتأثيرات عميقة متبادلة ، وضرورتها ناجمة عن أنهـا نتيجة خصائص مميزة للنماذج البشرية الاجتماعية ، وبجانب هـذه الشخصيات تهدر الحياة المشتركة وتضرب بأمواجها على شطآنهمحيث تتوقف مصائرهم على بعض ، وبهذا لا تصبح وحـدة تلك الشخصيات سوى مجرد قـدر اجتماعى خاص لا شرطا انسانيا عالميا كما فى الطليعية .

* * *

وفى هـذا الأدب الطليعى » الذى يدمغ الانسان بطابع الفردية ، وينكر العلاقة الجدليـة الخصبـة بينـه وبين مجتمعه لا يمكن أن يعتبر الهروب الى الحـالات المرضيـة الشـاذة دليلا على النقـد الاجتماعى الايجابى ، لأنه يعتمـد أساسا على رؤية للعالم كأنه كابوس ثقيل دون

---

(١) راجع : Lukacs, La significacion actual del realismo. Ed. cit., p. 21.

أية رغبة فى اليقظة الصاحية ، لأنه اذ ينغلق على العالم الداخلى للانسان ـ دون أن يستشرف آفاقه خارج ذاته ـ فان تجسيمه المرضى يصب فى الفراغ .

والواقع أن هذه النزعة المرضية لها جذور تاريخية عند مدرسة « فرويد » التى جنحت الى دراسة الحالات المرضية كأساس للحالات العادية ، والى بحث الحلم لمعرفة اللاشعور ، يقول أحد كتاب الطليعية المعاصرين « موسيل » : ـ

« لو كان للانسانية أن تحلم جماعيا لانبثق من حلمها موسبرجر » وهذا الموسبرجر ليس سوى سفاح سادى شبه أبله ، وما نراه عند « موسيل » يمثل لدى كثير من كتاب الطليعية الطبيعة الانسانية العادية كحقيقة نهائية لا سبيل الى تغييرها(١) .

* * *

فالابتعاد عن العالم يجعل الواقع مجرد كابوس ثقيل ، ولنتذكر «كافكا» ، أو يجعله مجرد وعى أبله معتوه . واذا كان «جويس» يتصور العالم على أنه تيار وعى مشوش غير منتظم فان هذا قد اكتسب عند « فوكنر » طابع الكابوس المعتوه ، وطريقة « بيكيت » فى تصميم أعماله انما هى تكرار لهذه الصورة للعالم كما بلغت ذروتها فى قصة « مولوى » ، فهو أولا يهبط مرضيا بالانسان الى الحضيض حتى يستحيل الى وجود أبله شبه نباتى . وعندما يصبح من الضرورى تقديم العون له بطريقة ملغزة وغير قابلة للتفسير ـ طبقا لمبدأ الطليعية فى أن الوجود الانسانى لغو ولغز لامعقول ـ فان من يحاول مساعدته يهبط بدوره الى حضيض البله ، وهكذا نجد أن الحكايتين المتوازيتين اللتين تعرضان من خلال تيار التداعى تنتهيان بنا الى مثلين للانسان أحدهما تام البله والآخر فى طريقه

---

(١) نفس المصدر ص ٣٥ .

الى أن يلحق به . ولا غرو اذن عندما نجد ناقدا فرنسيا حديثا هو « موريس نادو » يلخص المغزى الأخير لأعمال « بيكيت » باعتبارها محصلة الرؤية الطليعية للعالم على النحو التالى : ـ

انغماسا فى خلود العدم ، لسنا سوى فقاعات تنفجر الواحدة منها تلو الأخرى ، على سطح مستنقع آسن ، محدثة ضجة رخوة نسميها الوجود »(١) .

* * *

واذا تناولنا بعض القضايا الفنية الخاصة مثل تيار الوعى والزمن والتفصيلات لرأينا بوضوح اختلاف موقف الواقعية منها عن الطليعية ، ومن أهم الفروق بين الموقفين أن الطليعيين يتميزون بالاستجابة الوهلية غير المتأنية لهذه الظواهر ، بينما يحرص الواقعيون على اخضاعها لنوع من النقد الذى يتيح لهم فرصة رؤيتها على بعد وتطويعها الواعى بعد ذلك ، يقومون بهذا على الأقل فى ممارستهم لعملية الابداع وان كنا نرى بعضهم فى تصريحاته النظرية لا يدرك بالوضوح الكافى هذا الفرق فى التناول ، مثال ذلك ما يأخذه بعض نقاد الواقعية على « توماس مان » من اعجابه غير المشروط بالكاتب الطليعى « جيمس جويس » وطريقته فى استخدام تيار الوعى . اذ أنهم عندما يدرسون عن كثب استخدام « توماس مان » نفسه ككاتب واقعى لتيار الوعى يجدونه شديد الاختلاف عن طريقة « جويس » ، فهو لا يستخدمه كهدف فى حد ذاته وانما كوسيلة لتصوير الواقع النفسى لا تجعله يغفل بأية حال الواقع الخارجى لأن كلا منهما هو الواقع الموضوعى .

وشبيه بهذا ما يحدث بالنسبة لمشكلة الزمن ، فمما لاشك فيه أن تصور كثير من أدباء اليوم عن الزمن يختلف جذريا عن التصور التقليدى،

---

(١) انظر : Garcia, Leocadio, Literatura y sociologia, Buenos Aires, 1973, p. 178.

وذلك بتأثير نظرية النسبية وغيرها من مؤثرات الحضارة المعاصرة ، ولكنه لا يزال تصورا شخصيا بحتا لا موضوعيا واقعيا ، ومن هنا فقد لوحظ عند نفس الكاتب الواقعي « توماس مان » شخصيات يتميز احساسها بالزمن بهذا الطابع الحديث كخاصية تصبغها بصبغة العصر وتبرز من خلالها تعقيداته ، فى نفس الوقت الذى نجد فيه شخصيات أخرى فى العمل الأدبى ذاته تسير داخليا فى الزمن العادى الموضوعى مما يسمح بموقعة هذا العمل ولا يجنح به بعيدا عن التصوير الواقعى الشامل لكلتا التجربتين الزمنيتين ، ويدعنا بعض الكتاب نشتم من تجربتهم للزمن الشخصى رائحة الظاهرة المرضية غير الصحية ، فيصورونها على أنها شىء غير طبيعى لا يلبث أن يندغم فى النسيج الطبيعى للتجربة الكلية(١) ٠

* * *

كذلك نرى هذا الاختلاف فى الموقف عند تناول تفصيلات الواقع الجزئية الصغيرة ، فلا يوجد كاتب حقيقى لا يعنى بتكثيف هذه الجزئيات واستخدامها فى رسم لوحته ، ولكن يبدأ بعد ذلك الفرق بين الكاتب الطليعى والواقعى ، فالأول يكدس كل ما يلقاه من فتات الحياة هذا دون تمييز وكأنه يريد لصورته ان تمتلىء بأكبر قدر من التفاصيل ، فتكون النتيجة هى المطابقة الصورية لا الحقيقية ــ كما رأينا عند الطبيعيين ــ وأكبر مثال على ذلك هو « جيمس جويس » أستاذ « بيكيت » والأب الشرعى المباشر لهؤلاء الطليعيين ،بينما نجد الكاتب الواقعى ــ كما شرحنا من قبل ــ يقف موقف التانى من هذه الجزئيات اذ يمحصها جيدا كى يميز منها ما هو جوهرى ثمين مما هو عارض غث ويفرز بأصابعه هذا الفتات ليعرف الهش من الصلب وينتقى العناصر الجوهرية الصلبة التى تصلح أساسا لرسم الواقع ودمغه ٠

---

(١) انظر : Lukacs, La significacion actual..., Ed. cit., p. 63.

واذا كان من أهم الأسس الجمالية التى يقوم عليها الأدب الطليعى مبدأ استخدام المجاز الكلى ـ ولا نقول الرمز ـ فلأنه هو الوسيلة الوحيدة التى تسمح بتقديم رؤية مفككة للعالم المتحلل ، وبهذا يخلق هوة كبرى بين الانسان والواقع ، لأنه يرفض الجانب الذى نراه من الوجود وما له من معنى وما يقتضيه من انشطة ، ويظن أنه يستطيع بذلك أن يعبر عما هو جوهرى فى رؤيته للعالم ، لكن كما يقول فيلسوف هذا الأدب « وولتر بنجامين » فالعالم الذى يصور بهذا الشكل « سوف يرتفع فى مسرتبته لكنه سوف يفقد قيمته فى نفس الوقت »(١) .

* * *

أما الأدب الواقعى فان كل تفصيل دقيق منه لا يمكن أن ينفصم عن جوهره الوحيد الذى يتميز بالفردية والنموذجية معا ، وذلك مقابل النزعة المجازية الحديثة التى تكاد تقضى على ما هو نموذجى وتنتزع بذلك ما فيه من تماسك ويصبح التفصيل الجزئى متعسفا ومجرد شىء خاص لا دلالة له ، اذ تتحول الجزئيات الثابتة فى هذا الاطار المجازى الى فكرة مجردة ، ولعل أوضح مثل لهذا الأدب هو « كافكا » الذى كان يصرخ بقوله « نحن أفكار عدمية مجنونة تنبت فى العقل الالهى » ، واذا حاول أحد نقاده ومعاصريه « ماكس برود » أن يعطى لكلماته التى يقول فيها « ان عالمنا هو مجرد حماقة شريرة ، يوم سىء » معنى فلسفيا بتأويلها على أساس أنها تحمل فى طياتها شيئا من الأمل رد عليه « كافكا » بقوله « آه .. الامل .. لابد أن هناك ما لا حصر له من الأمل .. لكن ليس من أجلنا »(٢) .

* * *

ومن هنا نصل الى نقطة الخلاف الأساسية بين الاتجاهيين ، وهى

---

(١) نفس المصدر ص ٥٤ .
(٢) المصدر السابق ص ١٠٢ .

افتقار الأعمال الأدبية الطليعية الى منظور المستقبل كما بيناه ، اذ يرفض زعماؤها بشـدة واصرار ــ وباحتقار أيضا ــ أية اشارة لهذه المنظور ، مع أنه هو الذى يحدد المبدأ النهائى للاختيار بين ما هو جوهرى وما هو عرضى ، وهـو العامل الحاسم فى تقرير مضمون العمل الأدبى وشكله حيث تتوج بهذا المنظور الخطوط الرئيسية للخلق الفنى ، فالانسان الذى يرسمـه العمـل الأدبى يسير فى الاتجـاه الذى تحـدده نظرة الكاتب للمستقبل ، وهـذه النظرة هى التى تبرز الخصائص التى تعوق عمليـة تطوره أو تساعـدها ، وكلما كانت هـذه النظرة واضحـة كان اختيار المواقف والتفاصيـل حكيما وصائبا ، أما اذا غامت فان الاختيـار ينساق لرؤية شخصية تجعله يعتبر الطبيعة الانسانية شيئا جامدا لا يتطور ٠

هذا فى مجمله هو موقف النقد الواقعى المحافظ من الأدب الطليعى، مع بعض التعـديلات التى طرأت عليـه فى نهـاية الستينات ، ولا يختص « لوكاتش » بهذا الموقف بل يشاركه فيه كثير من كبار نقاد الغرب ، ويكفى أن نشير الى مفكر ايطالى هو « جالفانو دى لافولبى » الذى يؤكد أن أدب الطليعيـة لا يؤدى الا الى سوء الفهم والخلط ، فلو كانت الطليعية قـد اقتصرت على رفض الأشكال والوسائل التقليدية لأصبحت مثمرة خصبة من الوجهة التاريخية ، ولكن تجديداتها لم تلق بالا للمضمون ، وأصبحت نوعا من تملق الصيغ والأشكال كأنها حساسية مطلقة ، كما أنها بتمجيدها للفرد تحتضن القيم الرأسماليـة بالرغم من تصريحـات بعض أقطابها « بيكاسو » وغيره(١) ٠

* * *

ومع أن الواقعيـة تدرك بوضوح أن التجربة التى يحياها الأدباء والمفكرون فى المجتمعـات المعاصرة تثير فيهم كثيرا من مشاعرا الضيق

---

(١) انظـر : Della Volpe, Galvano, Critica del Gusto, Milano, 1964. Trad., p. 223.

والعــذاب والنفور والضياع وتجعلهم يفقدون الثقــة فى أنفسهم وغيرهم ويحتقرون كل شىء وتؤدى بهم فى نهاية الأمر الى اليأس والعدمية ، مما لابد له وأن ينعكس فى أعمالهم حتى لا تكون زائفة مطلية باللون الوردى ، مع أنها تدرك كل ذلك فهى لا تسأل « هل يوجد هــذا حقيقة فى الواقع ؟ » وانما تسأل بكل بساطة « هل هذا هو كل ما فى الواقع ؟ » واذا كان لابد من تصويره فهل نتركه دون تغيير ؟

* * *

على أن هناك جناحا آخــر من فلاسفــة الواقعيــة ــ على رأسهم « فيشر » ــ ينتهى الى نتيجة مماثلة وان كان يسلك اليها طريقا مغايرا ، فهو يرى أن الاصرار على قبول منهج واحد للأدب يفضى الى الفقر والعقم ، وليس المهم بالنسبــة لهم بأى منهج يعالج الفنان مشكلة الاستلاب مثلا ولكن المهم هو أن نعرف هل يتواطأ مع العالم الذى يمارس الاستلاب ويدوس الانسان أم يتخذ موقفا مناصرا لقضاياه ؟

لهـــذا يرون ضرورة التمييز القاطــع بين مجموعــة من الكتاب الطليعيين الذين أدركــوا بعمق مشكلة الانسان فى المجتمع الحــديث ولم يترددوا فى تصــوير أبعــاد مأســاته ، ولم يكفوا عن تجريب كل الوسائل الفنيــة الجديرة بصدق التصــوير ــ مثــــل « كافكا وجويس وموسيل » ــ ومجموعة أخرى تسلبه كل قــدرة على التغيير وتحيله الى مجرد وضع بدائى يجد فيه نفسه وقد ألقى به الى هذا العالم دون حول ولا طول ، هذه المجموعة الأخيرة تغفل حقيقة هامة وهى أن المجتمع من صنع الانسان ، ولهذا يظل دائما قادرا على تغييره واعادة تشكيله ، وتقع فى تشاؤم أشد خطرا من التشاؤم الفطرى الساذج ، وينتهى موقفهــا الى اليأس الموحش الذى يبلغ ذروته فى قهقهة ميتافيزيقية رهيبــة ولا يفضى الى أى منطلق بناء ، مثل هذه المجموعة ــ وعلى رأسها « بيكيت » و « كولين ويلسون »

لا تستحق سوى الرفض من الواقعيــة وغيرها من المذاهب التى تخــدم الانسان ٠

* * *

فمن الضرورى اذن اعلان الحرب على الفن الذى يرتاح لاستلاب الانسان ويزيف الحياة بتقديمها على انها مظهر للشؤم الكونى المحتوم ، لأن الانسان هو الشخصيــة المركزية فى سلم القيم الواقعيــة ، الانسان الذى يعيش ويكدح فى المجتمع ، وبهذا تصبح أهم وظيفة للفن هى تقديم العون له ومساعدته بعرض علائقه الخصبة مع الطبيعــة والمجتمع ومع نفسه ، من الضرورى الالتزام بالحياة ضد الموت ، بالمستقبل ضد التصور الخاطىء للاوضاع الأزلية الظالمة ، بحرية الانسان ضــد هذا العالم الذى يستلبه ويقهره ٠ هــذه هى قناعة الواقعيــة فى الفن ، تقف ضد التجمد لصالح الحركة ، وكما كان يقول بريشت : « مادامت الأشياء هكذا ، فلا ينبغى أن تظل على هذه الوتيرة »(١) ٠

---

(١) انظـر : Fischer, El Problema lo real en el arte moderno Trad., Buenos Aires, 1972, 108.

من السياق الأدبى الى السياق الاجتماعى

هـذه هى محصلة الواقعية الأخيرة ، نقل مركز الثقل من السياق الأدبى البحت ووضعة فى الاطار العام للسياق الاجتماعى . واذا كنا قد رأينا أن المبدأ الموجه للابداع الفنى فى الواقعية هو رصد الانعكاس الاجتماعى فى الأدب فان مهمتنا الآن هى تحـديد الآثار الناجمة عن هـذا الموقف بالنسبة للنقد الأدبى خاصة ٠ وقد تبلورت هذه الآثار فى علم جديد هـو « اجتماعية الأدب » لابـد لنا من تتبعه فى مـولده وبيان أهم مـكوناته النظرية ونتائجه التطبيقية ، ثم ابراز المعـالم الأساسية لأكبر مدارسـه وقواعد البحث التى تنتهجها كل مدرسة ٠

* * *

ومع أن مولد هذا العلم الجديد لم يتم بصفة نهائية الا فى منتصف القرن العشرين ، الا أن كثيرا من الباحثين يروقه أن يفتش عن الأصول البعيدة له ، وسنرى أننا قد لمسنا بالفعل بعض هذه الأصول فى عرضنا لتاريخ الواقعية ، فاذا عدنا الآن للتعرض لها باختصار فان ذلك يستهدف بيان تشابك الجذور والمنابت والروافد التى مالبثت أن صبت فى مجرى واحـــد ٠

ويميل بعض الباحثين الى اعتبار « مـدام دى ستيل » هى رائدة هذا الاتجاه . فيعثر على مشروع « علم اجتماع الأدب » فى عنوان الكتاب الذى وضعته عام ١٨١٠ وهو « عن الأدب باعتبار علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » والذى حاولت فيه اعتمادا على أفكار عصرها الاجتماعية ــ خاصة مبادىء « مونتسـكيو » ــ أن تشرح خـواص الأدب القـديم والحـديث فى الشـمال والجنوب ، وأن تدرس تأثير الدين والعـادات

والقوانين فى الأدب وتأثير الأدب بدوره على جميع هذه المنظمات ، وعلى هذا يمكن اعتبارها رائد فعلية فى نظرتهم الصائبة ،وان كانت المبادىء الاجتماعية التى بنت عليها نتائجها لم تساعدها فى الوصول الى هدفها الحقيقى ، ونفس هذه النزعة الاجتماعية هى التى دعتها الى تفضيل الأدب الألمانى حينئذ لأنه « ربما كان الأدب الوحيد الذى يتخذ النقد منطلقا له ، بينما فى فرنسا تعتبر سيطرة الطبقة الأرستقراطية هى السبب فى محافظة الفن على الذوق(١) .

* * *

واذا كانت هناك فكرتان أساسيتان قد ولدتا وأخذتا حظهما من النمو فى الوسط المحيط « بمدام دى ستيل » وهما روح العصر والطابع القومى فاننا نجد توزيعا ثلاثيا لهما فى مبادىء « تين » التى سبق أن عرضناها وهى الجنس والوسط واللحظة التاريخية المحددة باعتبار ان امتزاج هذه العناصر الثلاث هو الذى يحدد الظاهرة الأدبية ، وقد رأينا أن أهم ما كان يفتقده « تين » انما هو فكرة واضحة متميزة عن العلوم الانسانية وما يفصلها عن العلوم الطبيعية من خصائص ، كما اعترض عليه « لا نسون » بعد نصف قرن قائلا : « ان تحليل العبقرية الشعرية لا يجمعه بتحليل السكر سوى الاسم فحسب »(٢) .

لكن بالرغم من ذلك فانه لا يسع أى مؤرخ للأدب أو دارس للنقد منذ « تين » أن يغفل على الاطلاق الظروف الخارجية للعمل الأدبى ، خاصة النشاط الاجتماعى النابع منه والمتولد عنه . وبهذا تكون أهميته أنه أثبت بشكل لم يعد يقبل الجدل حقيقة أصبحت بفضله مسلمة وهى أن الأدب يمثل جزءا من الواقع الفردى والاجتماعى المحسوس ، وأن ظواهره

---

(١) انظر : Leonhardt, Jacques, Sociologia de la creacion Literaria. Trad. Buenos Aires, 1972,. p. 47.

(٢) انظر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura, Trad., Argentina, 1962, p. 15.

لابد من تلقيها وفهمها وشرحها كبقية الظواهر التى نجدها فى عالمنا الذى قدر لنا أن نعيشه •

* * *

وعندما نتتبع نشأة هذا العلم فى بلدان أخرى غير فرنسا نجـد أن التقاليد الفلسفية والتراث الاجتماعى فى ألمانيا قد قاما بتوجيه الدراسات الأدبية فيها الوجهة الاجتماعية منذ وقت مبكر أيضا ، اذ أن تراث كل من « هيجيل » و « ماركس » قد ظل حيا تتناقله الأجيال ، ولكن هناك بعض المفكرين الذين تجدر الاشارة اليهم خاصة « ف • ميهرنج F. Mehring » الذى حدد تصوره للعلاقة بين المؤسسات الاجتماعية والآثار الأدبية على النحو الذى عبر عنه بقوله : « أن التراث الفكرى والأيديولوجى يمارس تأثيره على الأعمال الأدبية النابتة من الخلفية المـادية التاريخية ، ولكن هذا التأثير يشبه الى حد كبير تأثير الشمس والمطر والرياح على شجرة ما تمتـد جذورها الى أرض الواقع المـادية وعوامل الانتاج الاقتصادى والأوضاع والأنظمة الاجتماعية »(١) •

* * *

أما فى روسيا فقـد بـدأت تتكون منـذ مطلع القرن العشرين نظرية اشتراكية للأدب خاصة من الوجهة الاجتماعية ابتداء من « بليخانوف » ثم انتهى الاهتمام الشـديد بالفعالية السياسيـة فيما بعد بالنقـد الأدبى الروسى ـ والشيوعى عموما ـ الى التركيز فى دراسة الأدب على جانب التوثيق الاجتماعى الذى ينبغى أن تؤديه الأعمال الأدبية مغفلا الجوانب الأخرى لاجتماعية الأدب ، ونجد تحديدا صارما لهذا الموقف فى عبارات « شدانوف » الذى كتب عام ١٩٥٦ يقول « لابـد من دراسـة الأدب فى

---

(١) انظـر : Leenhardt, Jacques, op. cit., p. 53.

علاقته التى لا تنفصم بالحياة الاجتماعيــة من ناحية البنية السفلى التى تشكلها العوامل التاريخية والاجتماعية ذات التأثير الحاسم فى الكاتب ، لقد كان هذا هو دائما المبدأ الموجه للبحث الأدبى السوفييتى ، وهو يعتمد على المنهج الماركسى اللينينى لتلقى وتحليل الواقع باستبعاد وجهة النظر الشخصيــة المتعسفة التى تعد كل كتاب وحــدة قائمة بذاتها معزولة عن غيرها ، فالأدب ظاهرة اجتماعية تتمثل فى تلقى الواقع من خلال الصور المبدعة » ٠ والنتيجة المنهجية المترتبة على ذلك هى أن « المنهج التاريخى هو أساس البحث الأدبى السوفييتى ، ومعيار العمل الفنى الأول هو مدى أمانته فى عكس الواقع بجميع مكوناته »(١) ٠

ولعل الاعتراض الأساسى على هذا الموقف قد اتخذ صيغته الحادة داخل الاتحاد السوفييتى نفسه من المدرسة الشكلية التى وان كانت قــد أدينت رسميا الا أنها ظلت ذات نفوذ فكرى واضح ، لأنها فى حقيقة الأمر تطوير للمدرسة الألمانيــة « الفيلولوجيــة » التى دعت الى تأسيس « علم الأدب » على قواعد جمالية لغوية مضبوطة ، وتعــد نظرياتهم حتى الآن أهم اعتراض جاد على المناهج المتعددة لاجتماعية الأدب عموما ٠

على أن هناك حقيقــة تاريخيــة هامة ، وهى أنه عنــدما شق علم الاجتماع طريقه المستقل فى البحوث الانسانية ابتــداء من « كوميت » و « سبنسر » و « دركهايم » ترك الأدب جانبــا نظرا لتعقــد ظواهره وافتقاد اليقين فى بياناته وتعريفاته ، ولهذا فان مبادىء اجتماعية الأدب لم تنم الا فى النصف الأول من القرن الحــالى من خــلال مجموعة من الأفكار الأساسيــة التى لم يقدر لهــا أن تتبلور فى بنــاء متماسك الا حديثا بعد الخمسينات ، كما ينبغى الاشــارة الى دور الأدب المقارن ــ باعتبــاره من أحدث العلوم الأدبية ــ فى اضافة كثير من البيانات الهامة فى هذا الصدد ٠

---

(١) أنظر : Escarpit, op. cit., p. 18.

ويعتبر بعض الباحثين أن كتاب « هنرى بير Henri Peyre » عن « الأجيال الأدبية » المنشور عام ١٩٤٨ بمثابة الميلاد الشرعى لاجتماعية الأدب ، لأنه قد برهن على الدلالة الخاصة لمشكلة الاستلهام الجماعى المتمثلة فى الأجيال الأدبية . مما يعتبر نقطة الانطلاق فى الدراسات الاجتماعية الحديثة للأدب ، ثم أعقبه كتاب « ميشو Michaud » « مدخل لعلم الأدب » الذى نشر فى « اسطنبول » عام ١٩٥٠ وعرضت فيه لأول مرة بوضوح منهجى ومصطلحات اجتماعية فكرة اجتماعية الأدب الأساسية(١) » .

بينما يميل باحثون آخرون الى اعتبار كتابات « لوكاتش » هى نقطة التحول الحاسمة فى دراسات اجتماعية الأدب ، اذ أن كل البحوث السابقة عليه وجزء غير يسير من البحوث المعاصرة تستهدف البحث عن التطابق بين العمل الأدبى ومضمون الضمير الجماعى ، ومن السهل معرفة نتائج هذا النوع من الدراسات ، فبقدر ما يعتبر الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعى تتأكد فعالية هذا المنهج عند تطبيقه على الأعمال غير الخلاقة التى تصور الواقع دون تحويل يذكر ، وعلى أحسن الفروض فان هذا المنهج يقتصر على الغض من شأن مضمون الأعمال الكبرى عندما يلح فى ابراز ما تصوره مباشرة عن الواقع مهملا كل ما يتصل بالابداع الخيالى . وعلى العكس من ذلك نرى أن « لوكاتش » يبحث عن التطابق بين الابداع والضمير الجماعى ، لا على مستوى المضمون ، وانما على مستوى القيم والبنية التركيبية فى كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما ، وبهذا تخلو بحوثه من نقطة الضعف المعيبة ، فنفس القيم والتماسك يمكن أن نجدهما فى عوالم ذات مضامين مختلفة جد الاختلاف ، مما يجعل التحويل الخيالى لا يمثل أى عائق فى سبيل وجود علاقة حميمة بين الثقافة والمجتمع ، بل على العكس من ذلك بقدر ما يستطيع العمل أن يحقق أعلى درجة من التماسك

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٠ .

المميز يصبح عملا هاما ذا وحدة داخلية أشد خصوبة فى دراسة اجتماعية الأدب(١) .

* * *

فهناك منهجان واضحان فى دراسة اجتماعية الأدب وتحليلها على مستويات مختلفة : —

الأول : يمكن تسميته علم اجتماع الظواهر الأدبية وما يرتبط بها من وسائل الاتصال والنشر والتلقى والتأثير فى القارىء من خلال الأنظمة المختلفة ، وفى هذا المجال تلعب الاحصائيات والاستفتاءات والبيانات الاجتماعية دورا بالغ الأهمية ، وأكبر دعاة هذا المنهج هو « اسكاربيت » .

والثانى : يمكن تسميته بعلم اجتماع الابداع الفنى فى الأدب ، وموضوعه هو الخلق الجمالى فى صلته بالمؤلف والمجتمع ، وزعيم هذا الاتجاه هو « جولدمان » ويلتقى معه فى المنهج اتجاه « سيميولوجى » يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعى للرموز الفنية فى الأدب من صور وأخيلة وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعى لمبادئها الجمالية ، وهذا هو اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الايطاليين .

* * *

أما المنهج الأول فيدرس الظاهرة الأدبية كغيرها من الظواهر الاجتماعية ، وان اعترف بطبيعتها الخاصة المميزة الا أنه لا يتجاوز مجرد الاعتراف بهذا المبدأ دون أن تترتب عليه « معاملة » أخرى لها تسمح بالكشف عن خصائصها المميزة ، ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات الاجتماع والاقتصاد على الأدب ، فيقسم دراسته على ثلاث مراحل محددة هى : الانتاج والتسويق والاستهلاك .

---

(١) انظر : Goldmann, Lucien, Sociologia de la creacion literaria, Trad. Buenos Aires, 1972, p. 215.

وعند دراسة المرحلة الأولى يتناول الكاتب باعتباره منتج السلعة الأدبية ، فيكشف عن انتماءاته الطبقية والزمنية والعنصرية بما لا يتجاوز ما رأيناه عند « تين » كثيرا ، ثم يعنى بفكرة الأجيال الأدبية التى تتكون من مجموعات متجانسة تتصدر الحياة الأدبية كل حوالى سبعين عاما ، وان اختلفت فى أعمارها وآرائها ، ولذلك يفضل تسميتها بالطوائف أو الأفواج الأدبية · ويرى أنهـا توشك أن تمثل دورات زمنيـة وان لم تكن مضطردة بدقة ·

ثم يتناول بالتحليل الأوضاع الاقتصادية للكتاب وظروفهم المالية والمهنية على وجه التحديد ، ومتى بدأت الكتابة تعتبر مهنة يمكن أن يعيش عليها صاحبها ، وتطور الظروف الاجتماعية المحيطـة بالأدباء على مر التاريخ ، ونظام الارتزاق بالأدب الذى كان سائدا فى العصور الوسطى عن طريق « حامى الأديب » المتكفل برعايته المادية ، وارتباط ذلك بالبنية الاجتماعية والاقتصادية ، ومما يدعو للاعتزاز انه يستشهد فى هذا الصدد بدراسة عميقة موسعة قدمها الدكتور طه حسين فى مؤتمر الكتاب الدولى الذى عقـد فى « فينيسيا » عام ١٩٥٢ عن دور الكتاب فى المجتمعـات المعاصرة مبتـدئا بتحليل موقف مؤدبى الملوك والأمراء ونظام الحماية الأدبية فى العصـور الوسطى · والواقع أن مثل هـذا العرض للظواهر الأدبية ودلالاتهـا الاجتماعية يعتبر شـديد الخصوبة ، خاصة بالنسبة لأدبنا العربى الذى يتسرع كثير من النـاس بادانته دون تحليـل ظروفه التاريخية بفعالية وعمـق ، والوصول عبر هـذا التحليل الى القوانين الاجتماعية التى كانت تحكم مسيرته ، وبحوث مثل هذه لا تلقى ضوءا جـديدا على أدبنا فحسب وانما يمكن أن تثرى عموما نظـرية اجتماعية الأدب كما اتضح من بحث الدكتور طه حسين المشار اليه ·

* * *

وفى المرحـلة الثـانية يدرس الجـوانب الاجتماعية والاقتصادية

الخاصة بتسويق الكتاب ، فيتناول طبيعة عملية النشر والعـوامل التى تتحكم فيها فى المجتمعات المختلفة ، و « ميـكانيزم » التوزيع وظـروف الجمهور وأثر النقد ووسائل الاعلان الحديثة فى ترويج الكتاب أو كساده، معتمدا فى دراسته على أكبر قدر من البيانات الاحصائية ، ويبدو لنا أن هذه المرحلة بالذات هى أبعد المراحل عن دراسة العمـل الأدبى بصفته الخاصة ، اذ تنصب على الظروف الخارجية ، وتشمل الظاهرة الثقافية بأوسع مدلولاتها ، وهى وان كانت ذاتفائدة قصوى فى بيان الأوضاع الثقافية لمجتمع ما الا أنها لا تكاد تتصل بدراسة الأثر الأدبى ذاته .

ثم ينتهى هذا المنهج أخيرا الى دراسة الاستهلاك الأدبى أو القراءة وأنواعها وظروفها ، مبتدئا بالجمهور وافتراضه الضرورى عند الكتاب وكيف يتبلور فى جمهور حقيقى ، وما يفرضـه ذلك عادة على الكتاب من مواقف ، ومخللا معايير النجاح الاقتصادى والنجاح الأدبى الذى قـد يتجاوز حدود المكان بالترجمة الى لغـات أخرى ، وحدود الزمان بالبقاء والخـلود .

وهنا يمكن التركيز على قضايا التذوق الفنى وطبيعته الفردية أو الاجتماعية مما يتيح الفرصة لدراسة عـلاقة الظواهر الجمالية بالطابع الاجتماعى للأدب(١) .

* * *

ولا ريب أن تطبيق هـذا المنهج بشكل حـرفى ينتهى الى نوع من الآلية الشديدة التى تهدد بالوقوع فى دائرة الابتذال ، وان كان هذا بصفة عامة هو خطر التطبيق الحرفى للمناهج المحددة ، الا أن مثل هذا المنهج الذى عرضنـاه يغرى بوضع الدراسات الاجتماعيـة فى قوالب احصائية

---

(١) انظر : Escarpit, Robert, Sociologia de la literatura. Trad. Argentina, 1962.

جامدة من ناحية وغريبة عن طبيعة الأدب من ناحية أخرى · لذلك فاننا نلاحظ أن هذه المدرسة نفسها عند التطبيق تلجأ الى استخدام تنويعات أخرى على المنهج تسمح لها بتقديم نتائج خصبة شيقة ، وأهم ما نشر منها حتى الآن فى هذا الصدد هو بحث قام به « اسكاربيت » نفسه مع مجموعة من مساعديه على الأدب الفرنسى منذ اختراع المطبعة حتى الآن ، وقد وجدوا أنه طبقا لقوائم الكتب المحفوظة فى المكتبات العامة تصل جملة الأعمال الأدبية المطبوعة الى حوالى مائة ألف عمل ، ثم انتهوا من تحليل المراجع الكبرى لتاريخ الأدب وأهم الدراسات المعاصرة الى أن عدد الأسماء المتداولة فى هذه المصادر على تنوعها لا يتجاوز ألف كتاب ، ومعنى هذا أن ما تستبقيه ذاكرة التاريخ الأدبى لا يتعدى ١٪ من مجموع الأعمال المنتجة ، وهى نسبة تفرض كثيرا من الحذر على أية دراسة اجتماعية للأدب ، خاصة عندما تكون دراسة كمية كالتي يدعوا اليها هذا الباحث ، ثم قاموا باجراء استفتاء تجريبى على مجموعة تناهز خمسة آلاف من الشباب المجندين ذوى المستويات التعليمية المختلفة التى تتروح بين الابتدائية والجامعة لمعرفة نوعية قراءاتهم وأسماء الأدباء الذين يعرفونهم ، وتعتبر النتائج التى وصلوا اليها طريفة وهامة ومدهشة بالنسبة للأدب الفرنسى وللظواهر الثقافية هناك بصفة عامة(١) ·

ولكن أهم ما وجه اليه من نقد هو أن هذا المنهج لا يمكن أن يكون مثمرا فى الدراسة الأدبية الا اذا أخذ فى اعتباره جانب الابداع الفنى نفسه بالاضافة الى مشاكل النشر والتلقى للأعمال الأدبية وذيوعها ، وحاول أن يمتد بتحليلاته وهياكله الاحصائية بحثا عن قوانين عامة للتحولات الاجتماعية للأدب يمكن الاهتداء بها فى المستقبل ، اذ تساعد

---

(١) عنوان البحث هو « الصورة التاريخية للأدب لدى الشباب فى فرنسا » وهو منشور فى كتاب :

Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969, pp. 160-206.

على الانارة الداخلية للاثار نفسها(١) ·

* * *

ولهذا أعلن كثير من الباحثين فى الندوة الخاصة باجتماعية الأدب التى عقدت فى « بروكسل » عام ١٩٦٨ رفضهم لاجتماعية الأدب السطحية التى تقتصر على استخدام الاحصاءات والتى تظن أنها قد بلغت المدى عندما تدلنا على الطبقة أو الحالة الاجتماعية التى ينتمى اليها بعض الشخصيات المؤثرة فى الحياة الأدبية ، كما أنهم لا يتفقون مع المنهج الاجتماعى الذى يعتقد أنه يستطيع أن يشرح جميع الظواهر الثقافية بمجرد احالتها على الأوضاع الاقتصادية ، لأن الأدب يصبح عندئذ مجرد مجموعة غير عضوية من الانعكاسات الساذجة البحتة ، ولهذا فان التحديد المادى البدائى يعجز عن اعطاء الظواهر الأدبية حقها العادل فى التقدير ، ويقع فى خطأ لا يقل خطورة عن خطأ المثالية التى تنادى بالاستقلال المطلق للابداع العقلى ·

فاجتماعية الأدب الجادة لا يمكن أن تتجاهل الواقع الخاص بالأدب والمتمثل فى استمرار الأشكال الفنية وحركية القيم والمثل التى تتحكم فى ابداعها ، ومن السذاجة أن نزعم أن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع ينعكس آليا فى الفن بظهور موضوعات وصيغ جديدة ، فهذه التحولات لا يمكن أن تتوفر لها القدرة على تغيير الأرصدة الأدبية القائمة من أشكال وموضوعات وبواعث الا عندما تصل من الحدة الى درجة الثورة الحقيقة والتحول التاريخى ، عندئذ فقط تشرخ ضغوط البناء السفلى بطريقة واضحة المبنى الذى تعاونت على اقامته التقاليد الايديولوجية والأشكال والأساليب والقيم الأدبية ، ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه الضغوط ملموسة الا أن أدت الى ظهور أساليب جديدة أو أجناس

---

(١) نفس المصدر ص ٢١٠ ·

أدبية مستحدثة تعتبر أساسا لظهور شكل جديد يعبر عن فهم مختلف للانسان والعالم ٠

* * *

وقد حاول بعض المفكرين والنقاد الايطاليين تقديم تصور جديد لاجتماعية الأدب عن طريق ما أسموه بظاهرة « السوق والمتحف » اللذين يتجاوران دائما ، بل هما بالأحرى واجهتان لنفس البناء الاجتماعى ، اذ أن الثمن والقيمة كلمتان محرفتان عن مواقعهما ، لأنهما يدلان على النوعية الجمالية للعمل الفنى فى نفس الوقت الذى يشيران فيه الى تكلفته ، وعلى هذا فهما يمارسان نشاطهما معا فى المجال العملى المتحرك من ناحية والنظرى الثابت للظاهرة الجمالية من ناحية أخرى ٠ واذا كان المتحف هو الصورة الواقعية لاستقلال الفن فهو فى نفس الوقت يمثل التعويض الذى تحظى به الأعمال الفنية بعد أن تهبط الى مستوى السوق وتنغمس فى حمامه الصحى ثم لا تلبث أن تنتفض الى أعلا ، أو يلفظها السوق نفسه بعد أن ينوء بحملها ، الى عالم « الأولمب » الكلاسيكى الصعب المرتقى ، وهى عملية تظل غامضة علينا حتى نندهش أمامها وندرك أن سبب وجود المتحف هو التسامى الذى يتم فى رحابه فوق الواقع التجارى للعمل الجمالى ، اذ أنه يقع فى نهاية مشوار الفن كسلعة ، حيث يخمد فيه رنين المال آخر الأمر ، ففى المتحف يخفى الواقع وجهه بين السحب ، ويعرض الانتاج الفنى على أنه الشىء الوحيد الذى لا يمكن شراؤه ، ويعتبر النضال ضد المتحف ــ رمز التجمد أحيانا ــ هو الشعار الطبيعى لكل الحركات الطليعية ، شعارها الضرورى العميق من أجل التجديد وكسر القواعد القائمة(١) ٠

لكن هذا التناول المجازى للظواهر الفنية والأدبية سرعان ما تبلور

---

(١) انظر : Sanguinete y otros, Literatura y socieda. Trad. Barcelona, 1969, p. 20.

عند بقية ممثلى المدرسة الايطالية فى نظرية تخضع عناصر القيمة ـ لا عوامل السعر ـ للتحليل الفنى العميق ، كما سنرى فى مكانه من هذه الدراسة ٠

* * *

والحق أن أهم مدرسة عالمية تعرضت لاجتماعية الأدب حتى الآن هى التى تزعمها « لوسيان جولدمان » (١٩١٣ ـ ١٩٧١) والتى تركز على اجتماعية الابداع الأدبى بشكل أصيل وخصب تترتب عليه نتائج هامة فى مجالى الأدب والاجتماع معا ، وبالرغم من أن التسمية التى أعطاها لها وهى « بنائية التولد فى اجتماعية الأدب » قد تصدم القارىء العربى الى حد ما الا أن تحليلها ضرورى لمعرفة التيار العام الذى تجاريه فى الفكر الغربى والخصائص التى تتميز بها فى داخله ٠

فهى أولا مدرسة ترتكز على أسس البنائية الحديثة التى امتدت منذ منتصف القرن الحالى حتى الآن لتشمل جميع جوانب الفكر المعاصر وتدرسها كأبنية متكاملة ذات قوانين علمية محددة ، لا كوحدات جزئية متناثرة ، ويعد العالم اللغوى السويسرى « دى سوسير » هو رائد هذه المدرسة الأول ، ولكن أكبر الداعين لها الآن فى الغرب هما عالم النفس الكبير « جان بياجيه » والعالم الانثروبولوجى الفذ « ليفى ستراوس » . ومن المسلم به أنها أصبحت منهج البحث الغربى المعاصر سواء فى العلوم الطبيعية التى حظيت فيها بقبول اجماعى ـ خاصة فى الرياضيات ـ أو العلوم الانسانية التى تطمح بتطبيقها الى بلوغ دقة المجموعة الأولى ، وقد امتد تطبيق هذا المنهج الآن من الفلسفة واللغة وعلم النفس الى التاريخ والاجتماع والأدب وغير ذلك من العلوم(١) ٠

وسنرى نموذجا حيا له فى دراستنا لمنهج « جولدمان » ٠ وتأتى

---

(١) انظر كتابنا عن « نظرية البنائية فى النقد الأدبى » مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الثانية ١٩٨٠ ٠

ثانيا صفة « التوالد » لتشير الى خاصية أساسية فى هذه البنائية بالذات هى أنها ليست اطارا ثابتا جامدا شكليا لا يتغير ، وانما تتميز بالحركة والتوالد الدائمين ، ولا يتم رصدها كاملة مرة واحـــدة ، وانما لابد من مراعاة عملية التناسل المستمرة فيها ، والواقع أن هذه الصفة ليست من ابتداع « جولدمان » ولكن يعود الفضل فيها الى أستاذه « جان بياجيه » الذى كثيرا ما يقارن الآن بشخصية « فرويد » نفسه للثورة التى أحدثها فى مجال علم النفس الحـــديث ٠

ويصوغ « جولدمان » نظريته فى اجتماعية الابداع الفنى فى اطار القوانين العامة ، فكما أنه لا يمكن الفصل بين التاريخ وعلم الاجتماع كذلك لا يمكن الفصل الجذرى بين القوانين الأساسية التى تسيطر على السلوك الابداعى فى المجال الثقافى وبين تلك التى تتحكم فى السلوك اليومى لكل انسان فى الحياة اجتماعيا واقتصاديا ٠ هذه القوانين التى يناط بعلم الاجتماع مهمة استنباطها من الواقع بقدر ما تصلح أو تنطبق على أنشطة عامل أو مهنى أو تاجر فى ممارستهم لصنعتهم وفى حياتهم العائلية تصلح كذلك للتطبيق على « راسين » أو « شيكسبير » أو غيرهما من الكتاب فى اللحظة التى أدوا فيها أعمالهم ٠

على أنه من الضرورى عند تطبيق هذه الفكرة أن ناخذ فى اعتبارنا حقيقة هامة ، وهى أنه داخل الاطار الشـامل للقوانين العامة توجـــد خصائص وقوانين خاصة يتميز بها بعض القطاعات الاجتماعية ، وعادة ما تحملنا هـذه الخصائص الى أبعد مما كنا نتوقعه بكثير ، ومـع ذلك فلابد من استنتاج القوانين العالمية للسلوك لنرى الى أى حـــد يمكننا انطلاقا منها أن نشرح القواعد الخاصة التى يتميز بها الابداع الثقـافى والأدبى على وجه الدقة داخل الاطار الاجتماعى العام ٠

ولهـذا فاننا لو حاولنـا فهم الابداع الثقافى منعزلا عن الحياة الاجتماعية العامة التى ينشأ فيها لكان ذلك فى عقمه وعدم جدواه شبيها

بنزع كلمة من جملة أو جملة من مقال ، لا لضرورة دراسية مؤقتة ، وانما جذريا وبصفة دائمة ٠

كذلك ليس من المقبول دراسة الانتاج الأدبى بمعزل عن مبدعه وعن علاقاته الاجتماعية والتاريخية المنغمس فيها ، لأن هذا يفضى بنا الى تكوين صورة جزئية لا تتوافق مع الواقع الخصب المتعدد الجوانب ٠

* * *

ويرى « جولدمان »(١) أن الخصائص الجوهرية للسلوك البشرى عامة ، بما يشمل مظاهر الابداع الفنى يمكن ايجازها فى ثلاث :

١ ــ الاتجاه الى التكيف مع الواقع المحيط بالانسان ، ومن هنا يكتسب السلوك معنى خاصا بالنسبة للبيئة ٠

٢ ــ النزعة الى التماسك فى بنية تركيبية شاملة ٠

٣ ــ خاصية النشاط « الديناميكى » والاتجاه الى تعديل البنية التى يعتبر جزءا منها وتطويرا لها ٠

أما بالنسبة للمشكلة الأولى فمن الواضح أنها تتعقد وتتشابك بقدر ما نرى من علاقات مباشرة وغير مباشرة بين العالم الادبى الخيالى من ناحيـة وعالم البيئة الواقعى من ناحيـة أخرى ، وبالرغم من أن هـذه العلاقات تتم عن طريق وسائط متعـددة الا أنهـا توجد على مستويين : مستوى الشروط التى يتم فيها وضع المبادىء والمقولات التى يتركب منها هذا العالم الأدبى ، ومستوى الوظيفة « الأنثروبولوجية » للابداع الخيالى ٠ فاذا كان الفنان يستطيع أن يخلق فى عمله عالما متوحدا متماسكا ذا دلالة فان السبب فى ذلك هو أنه ينطلق من هذه المبادىء أو المقولات الجماعية التى رسمت خطوطها الأولى ، وبهذا ينحصر عمله فى تضمين عالمه أثناء خلقه ما قام

---

(١) انظر : Goldmann, Lucien, El estructuralismo. Genetico, Sociologia de la creacion literaria, Trad. Buenos Aires, 1971, p. 207.

بوضعه بقيــة أعضاء الجماعة وتعميقه ، على شروط ألا نفهم من ذلك أن الفنان المبــدع انما هو مجرد عاكس للضمير الجماعى ، اذ توجد رابطة جدلية أخرى أبعد من الانعكاس بينه وبين هــذا الضمير ، فالعمل الفنى عنــدما يطابق تطلعات واتجاهات الضمير الجماعى بطريقة تضفى عليه الصبغة الاجتماعيــة الواضحة فانه يحقق أيضــا على المستوى الخيالى نوعا من التماسك يستحيل أو يندر أن نعثر عليه فى الواقع ، وبهذا المعنى فهو من صنع شخصية فذة يكتسب من ممارستها خاصية فردية متميزة ٠

* * *

على أن هناك فكرتين جوهريتين ينبغى أن نوضحهما قبل أن نمضى فى تتبع مذهب « جولدمان » : الفكرة الأولى هى « البنية الدالة » والثانية « رؤية العالم » اذ أنه يتوقف على فهمهما ادراك المحاور التى تدور عليها نظريته الخلاقة ٠

أما البنية فيتبع « جولدمان » فى تعريفهــا مبدئيا الخطوط العامة التى وضعها « جان بياجيه » اذ يقول : « توجد بنية ما عندما تجتمع بعض العناصر فى وحــدة شاملة ، تتميز بخصائص محددة لمجموعها ، بحيث تتوقف هــذه العناصر ـ جزئيــا أو كليــا ـ على مميزات الوحــدة الشاملة »(١) ٠

وعلى هــذا يرى « جولدمان » أن هناك فرضا أساسيا تترتب عليه نتائج هامة فى اجتماعية الادب وهو أن الأعمال الانسانيــة تتميز دائما بخاصيــة كبرى وهى أنهــا أبنية دالة لا يمكن فهمها ولا شرحها الا من خلال الدراسة التوليدية ، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتى الفهم والتفسير فى أى بحث ايجابى لهذه الأعمال ٠

بيــد أن تحديد هذه الأبنيــة ليس أمرا سهلا ولا ميسورا فى جميع

---

(١) انظر : Piaget, Jean, Logique et équilibre. Trad. Tomo II, p. 34.

الأحوال ، خاصـة لاحتمال وقوع الخطأ عند تحديدها أو قصهـا بطريقة لا تدع وحداتها سليمـة صالحـة للتناول ، ولهـذا فاننا كى نعرف البنية الواقعية المكتملة للحياة الانسانية والتاريخية لابد من تقطيعها الى وحدات ذات دلالة تتفادى خطر التفصيل الخاطىء الذى يجعلها تبدو خاليـة من المعنى أو ينتهى بهـا الى مجرد تراكيب تعتمـد على الصـدفة والتشابه الطبيعى ، والمرشـد الوحيد للباحث كى لا يقع فى هـذا الخطأ هو تتبع المجموعات البنائية ذات الدلالة المتماسكة ٠

* * *

أما الفكرة الثانية فهى رؤية العالم وطابعهـا الاجتماعى الطبقى ، فكل انســان ينزع الى أن يجعـل من تفكيره وعواطفـه وسلوكه وحـدة تركيبيـة متماسكة ذات معنى ، وفى هذا الاطـار فان الابداع الثقافى ـ سواء كان دينيـا أم فلسفيـا أم أدبيـا ـ يمثـل نمطا من السلوك المتميز بقـدر ما يحقق فى مجال خاص هذه الوحـدة التركيبية المتماسكة ذات المغزى ، أى بقـدر ما يقترب من الهـدف الذى ينحو اليـه أعضاء قطاع اجتماعى محدد ٠

فانتمـاء الفرد لقطاع اجتماعى ما له آثاره البعيـدة على تفكيره وعواطفه وسلوكه داخل الاطار الاجتماعى الشامل ، فاذا كان هـذا الفرد ينتمى الى قطاعات اجتماعية متعددة فانه يمثل فى مجموعه حينئذ خليطا ضعيف التماسك ، ومن هنا تبرز صعوبة دراسة الضمير الفردى لما يتميز به من تعقد وتشابك ، بينما على العكس من ذلك نجد ان دراسة الضمير الجماعى لقطاع معين أسهل بكثير ، اذ أن الفوارق الفردية الناجمة من انتماء كل فرد الى عـدة قطاعات اجتماعيـة سرعان ما تلغى فى هـذه الحالة الأخيرة ٠

على أنه من الضرورى التمييز الواضح بين نموذجين مختلفين من القطاعات الاجتماعية وما ينبع فيها من ضمائر نظرا لأهميتها فى الابداع

الثقافى : فهناك جماعات مثل الأسرة والتنظيمات المهنية تهدف فى سلوكها الجماعى الى تحسين أوضاعها داخل البنية العامة لمجتمع محدد ، ويطلق على الضمير الجماعى النابع من هـــذه القطاعات ضميرا أيديولوجيا ، وتنطبق عليه هذه التسمية بشكل أدق كلما اتسم بطابع اجتماعى مركز تلعب فيه المصالح المادية دورا أساسيا ، ومن جانب آخــر هناك بعض القطاعات الاجتماعية المتميزة تتجــه بضميرها وميولها وسلوكها لأحد أمرين : ـ اما الى اعادة التنظيم الشامل لجميع العلاقات الانسانية وكذلك لعلاقة الانسان بالطبيعة ، واما الى المحافظة على هذه البنية الاجتماعية القائمة، هذه الرؤية الشاملة للعلاقات الانسانية وعلاقة الانسان بالكون تؤدى بهذا النمط من الضمير الجماعى الى أن يكون له مثله الخاصة بالفعل أو بالقوة ، ولذلك يطلق عليه ـ تمييزا له من النوع الأول ـ مصطلح « رؤية العالم » ٠ وينبغى أن نلاحظ أنه فى كثير من الأحيان فان هذا النمط الثانى من الضمير الجماعى مع احتفاظه بالمصالح المادية التى لا تفقد أهميتهــا فى تكوينه فان اتجاهه للوحدة والتماسك يحتل مكانا أبرز بكثير مما نراه فى النمــط الاجتماعى الأول ٠ والذى يمثل العــامل الحاسم فى الخلق الأدبى هو تلك الرؤية للعالم النابعة من الضمير الجماعى لفئة محــددة ، وكثيرا ما يطلق على هذه الفئة اسم « الطبقة الاجتماعية »(١) ٠

واذا ركزنا الضوء على الجانب الشخصى فى رؤية الانسان للعالم وجدنا أنها لا تمثــل معتقداته الفــكرية وتصوراته عن الحياة فحسب ، وانما تشمل أيضا مشاعره ومطامحه النابعة من موقفه الشامل ، فهى ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفى أو سياسى أو أخلاقى ، وانما هى قبل كل ذلك الوعى العاطفى المباشر والشامل لمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية ٠

ولنأخذ بعض الأمثلة على ذلك ، عندما ينتقل انسان ما من الريف

---

(١) انظـر : Goldmann, op. cit., p. 209.

الى المدينة مضطرا للعمل ، ويجد نفسه فجأة وسط ضجيج المصانع أو زحمة الشوارع أو برود المكاتب فانه لا مفر سيعانى من وضعه الجـديد ، فاذا عاد الى مسكنه ليلا سوف تجتاحه نوبات الحنين لماضيه ويتمثله فى الحياة الهادئة المسالمة التى كان يحياها فى قريته بين رفاقه وعشيرته ، ولاشك أن عدم رضاه هذا مع ما يمتزج به من لذة الجديد والحنين للماضى الأليف كل هذا يمثل رؤيته للعالم · كما أن رجل الأعمال الذى يـدرك بحاسته المتنبهة للسوق وذبذباته أنه على وشك الافلاس ، ويستقبل فى مكتبه مندوبى احدى الشركات الكبرى التى تطمع فى ابتـلاع أعماله ، يشعر بأن من واجبه مداراة ارتباكه وخوفه وكرهه وعدائه لهم ، كل هذه المشاعر المريرة تمثل عناصر حيوية من رؤيته للعالم حينئذ وتعدل جذريا من طبيعة السياق الاجتماعى المنغمر فى تياره ·

ومثل ثالث نجده عند سائق خاص يتابع باعجاب وحسد نجاحات سيده ويهرع ليفتح له باب السيارة عندما يهم بركوبها أو النزول منهـا سواء كان وحده أم بصحبته أحد أفراد أسرته ، يفعل هذا بمنتهى العناية والدقة والنشاط ، هـذه العناية وذلك الاعجاب يمثلان جـزءا من وعيه الشامل المباشر بالحياة · وعلى هذا فان رؤية الانسان الاجتماعية للعالم أعظم شمولا وحيوية وفعالية من مجردوجهته الايديولوجية أو تصوراته النظرية المجردة عن الحياة ، فغـالبا ما تكون تجـربة الانسان العميقة الواقعية وميوله وعواطفه ومطامحه الاجتماعية غير واضحة فى وعيـه بالقدر الكافى ، وكذلك عداواته ومكروهاته وما يترتب عليهما من مشاعر وانفعالات تلعب به وتسوق حياته وسط تيار لا يدرى هل ينسجم مع الوسط المحيط به أو يخرج عليه(١) ·

* * *

---

(١) انظـر : G.N. Posplov, Literatura y sociologia, Trad. Buenos Aires, 1967, p. 86.

من هنـا فان العمل الفنى العظيم لا يعبر عن رأى الكاتب وانما عن رؤيته للعالم بشقيها الجماعى والفردى ، وهو يعتبر مظهر الوعى الجمالى الذى يصل فى الأدب الى أقصى درجة من الوضوح الذهنى والعينى فى ضمير المفكر أو الشاعر ٠

لهذا فان على الناقد عند بحثه عن هذه الرؤية فى نص محـدد أن يركز على : ـ

(أ) العناصر الجوهرية فى العمل المدروس ٠

(ب) دلالة العناصر الثانوية فى مجموعه ٠

ولا ينبغى له أن يقف عند المستوى الفكرى فى دراسته لرؤية العالم بل لابد له من دراسة مكوناتها المتعددة ذات الصبغة العاطفية أيضا بحثا عن الأسباب الاجتماعية والفردية التى أدت الى التعبير عن هيكلها العام من خلال هذا العمل بالذات وفى هذا المـكان والزمان المحـددين وبتلك الطريقة الخاصة المتميزة ٠

وقد يحدث أحيانا أن تؤدى عناية الكاتب بوحدة عمله الجمالية الى ابداع أثر ذى بنية متكاملة اذا ترجمها النقد الى لغـة المفـاهيم العقلية قدمت رؤية مختلفة عن تفـكير مؤلفهـا ، بل ربمـا متعارضة معه ومع معتقداته ومقاصده التى دفعته الى تأليف عمله ، ذلك لأنها قد تمثل تحولا غير واع فى ولائه الطبقى أو محافظة يستنكرها على انتماءاته القديمة ، ولهذا فان عـلم اجتماع الأدب ـ والنقـد عموما ـ ينبغى مهما تنـاول المقاصد الواعية للمؤلفين كمؤشر واحد من كثير من المؤشرات ، وكنوع من تأمل الأثر الأدبى تأملا قد تكون له ايحاءاته الكثيرة ، لكنه لا يعدو أن يكون لون من التأمل النقدى لا يجوز الاعتماد النهائى عليه فى تحديد الرؤية الشاملة للعمل الأدبى ٠

واذا كانت ميزة الفلاسفة والأدباء والفنانين هى الاحساس القوى

برؤية الجماعة للعالم والتعبير عنها ــ كل بلغته ــ بطريقة متماسكة متناسقة ، فان هذه الرؤية غالبا ما لا تتطابق بشكل حرفى مع ما تعترف به الفئة الاجتماعية التى ينتمون اليها ، بل تكتسب طابعا نقديا لا تبريريا، وتتسم العلاقة بينهما على أية حال بالتعقد والتشابك والغنى ، ولذا فان أية تبسيطات لها تعتبر مجازفة غير مأمونة العواقب ، ويعتقد « جولدمان » أن « الانسان كائن شديد التعقيد ، متعدد الوظائف فى غمار الحياة الاجتماعية ، ولهذا فهناك مالا حصر له من الوسائط المتنوعة بين تفكيره والواقع المادى من حوله ، مما يجعل من الصعب حصره وافقاره فى اطار نظام اجتماعى الى مبسط »(١) • وبهذا يحتاط ضد الاحالة العفوية المتعجلة للطبقة الاجتماعية فى دراسة العمل الأدبى ، مما قد يؤدى الى اغفال دلالته الخاصة واهمال قيمته الفنية ، ويحدد العلاقة بين المجتمع والابداع الثقافى من خلال عملية بناء الضمير الجماعى الذى يعرضه المبدع على مستوى الفكر التصويرى أو الخلق الفنى فيصل به الى أقصى درجة من التماسك ، ويقدم فيه مجموعة من القيم ربما كانت لا تزال فى مرحلة التكوين •

وبعد توضيح هذه المفاهيم الأساسية يمكننا تلخيص مبادىء بنائية التوالد فى دراسة اجتماعية الأدب فى النقط التالية : ــ

١ ــ العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبى لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الانسانى عموما ، وانما ترتبط فحسب بالتركيبات والأبنية الذهنية التى يطلق عليها سلم القيم ، ويتم تنظيم هذا السلم عن طريق ضمير طائفة اجتماعية محددة ، وفى نفس الوقت يتجسم من خلال العالم الخيالى الذى يبدعه الكاتب •

٢ ــ تعتبر تجربة الفرد الواحد أقصر وأوجز من أن تسمح بابداع

---

(١) نقلا عن : Goldmann, Recherches dialectiques Trad., p. 48.

بنية ذهنيه مثل هذه ، اذ لابد لهذه البنية من أن تكون نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد يلتقون فى مواقف متشابهة ، أى لعدد من الأفـــراد الذين تتركب منهم طائفة اجتماعية متميزة لمـا عايشوه خلال زمن طويل وبشكل مكثف من قضايا وتجارب جهدوا فى البحث عن حلول موفقة لها ، ولذلك يمكننا أن نقول ان هذه الأبنية الذهنية انما هى أنظمة ذات دلالة تقوم على سلم من القيم ، ولا تعتبر ظواهر فردية ، بل اجتماعية ٠

٣ ـ وبالنسبة للباحث ، تمثل العلاقة المشار اليها بين بنية ضمير الطائفة الاجتماعية وعالم العمل الادبى وجهين لعملة واحدة ، واعتمادا على هــذا المنظور فان المضامين المختلفة تماما ، بل والمتعارضة ، كثيرا ما تتوافق بنائيا ، أو تقوم بينها علاقة مفهومة على مستوى سلم القيم ، فقد يكون هناك عالم خيالى غريب تماما فى الظاهر عن التجربة المحددة ، مثل قصص الجان ٠ ولكنه يتطابق فى بنائه بشكل مدهش على تجربة طائفة اجتماعية خاصة ٠ وعلى هذا فليس هناك أى أثر للتناقض بين قيام علاقة حميمة تربط الابداع الأدبى بالواقع الاجتماعى والتاريخى من ناحية وأشد مظاهر الخيال الخلاق من ناحية أخرى ٠

٤ ـ وداخل هذا الاطار فان أمهات الأعمال الأدبية الكبرى يمكن دراستها بنفس المنهج الذى تدرس به الأعمال المتوسطة القيمة ، بل ان النوع الأول يقدم امكانات أكبر للدراسة والبحث الايجابيين ، ومن هنا فان الأبنية ذات المستويات الدالة التى يرسمها هذا المنهج تمثل على وجه الدقة العنصر الذى يضفى على العمل الأدبى وحدته الجمالية ، واكتشافها يسهم فى قيــاس مدى قـــوة العمل وتماسكه فنيا ويشرح لنا الأسباب الموضوعيه العميقة للمكانة التى يحتلها هذا العمل ٠

٥ ـ ان أبنية سلم القيم التى تحكم الضمير الجماعى والتى تعرض فى العالم الخيالى فى الابداع الفنى ليست شعورية ، وهى كذلك ليست لاشعورية بالمفهوم النفسى للعبارة الذى يفترض مظهرا من مظاهر القهر ،

بل هى عملية لا شعورية ربما كانت أشبه بالعمليات التى تحكم الوظائف العضلية والعصبية والتى تحدد خصائص حركتنا وملامحنا ، ولهذا فان توضيح هذه الأبنية ـ وبالتالى فهم العمل الأدبى ـ لا يتأتى من خلال الدراسة الأدبية المحضة ، ولا من بحث مقاصد المؤلف الواعية ، ولا من دراسة نفسيته فحسب ، وانما عن طريق البحث البنائى الاجتماعى ٠

٦ ـ على الباحث فى اجتماعية الأدب اذن أن يحاول فى المقام الأول اكتشاف البنية المسئولة عن العمل بأكمله ، مراعيا لهذا الغرض قاعدة أساسية لا يحترمها النقاد عادة الا نادرا ، وهى أن يأخذ فى اعتباره كل العمل الأدبى دون أن يضيف اليه شيئا ، كما يجب عليه أن يشرح توالد النص مجيبا على السؤال التالى :

الى أى مدى كان لعملية تكوين هذه البنية التى اكتشفها ووضحها طابع وظيفى ؟ وبأى شكل تؤدى مهمتها ؟ والى أى حد تعتبر سلوكا له مغزى بالنسبة لشخص فردى أو جماعى فى موقف معين ؟

٧ ـ وأخيرا فان هناك تصورا دقيقا للقيمة الجمالية العامة والأدبية الخاصة ترتكز عليه بنائية التوالد فى اجتماعية الأدب ، وهو ينبع من الفكر الكلاسيكية فى علم الجمال ابتداء من « كانت » و « هيجل » حتى « لوكاتش » والتى يمكن تحديدها بأنها عبارة عن التوتر المتسامى عليه بين التعدد والثراء الملموس من جانب والوحدة التى تنتظم هذا التعدد فى كل متماسك من جانب آخر ٠ وفى داخل هذا الاطار فان العمل الأدبى يكتسب قيمة وأهمية بقدر ما يبدو فيه هذا التوتر وقد تم التسامى عليه وتجاوزه بقوة وفعالية ، أى أنه كلما كان ثراء عالمه المحسوس أعظم وجدناه أشد تنظيما وأكثر تبلورا فى وحدة بنائية متماسكة(١) ٠

* * *

---

(١) انظر : Goldmann, Sociologia de la creacion literaria. Ed. cit., p. 15

وطبقا لهذه المبادىء يصبح بوسعنا الآن أن نحلل الخواص المميزة للعمل الأدبى وأن نتعرف على المنهج الكفيل بالكشف عنها كما تحـــدده بنائية التوالد ٠ من البديهى أن الأشياء المباشرة فى الحياة ليس لهـا طابع بنائى ، لأنهـا حينئذ لا تعدو أن تكون خليطا من عدد لا يستهان به من عمليات التحليل والتركيب التى لا يستطيع أى عالم أن يدرسها بالشكل الذى يجدها عليه ، ومن المعروف أن التقدم الملموس فى العلوم يعود على وجه الدقة الى امكانية خلق مواقف فى المعمل بطريقة تجريبية تحل محل الخليط الذى تمتزج فيه عوامل التشويش للوصول الى المواقف الخالصة التى تتمثل أحيانا فى ترك جميع العوامل ما عـدا بعض العناصر التى يراد دراسة مفعولها ، ولسوء الحظ فانه لا يمكن فى التاريخ تحقيق مثل هذه المواقف ، وهذا يجعل المشكلة الجوهرية الأولى من الوجهة المنهجية فى العـلوم الاجتماعية والتاريخية هى تحـديد « التكنيك » الذى يتيح الفرصة لابراز العناصر الأساسية المختلطة بغيرها فى الواقع التجريبى ٠

وبالتالى فمن الممكن القـول بأننا فى لحظات معينـة نجـد الواقع الاجتماعى والتاريخى يفرض نفسه كخليط شديد التشابك والتعقيد ، لايتكون من أبنية معينة وانما من عمليات تركيبية وتحليلية لايمكن دراستها بشكل علمى الا عندما تتحدد طبيعتهـا بالدقة اللازمة ، ومن هنا فان الدراسة الاجتماعية لقمم الابداع الثقافى تكتسب أهمية قصوى فى علم الاجتماع العام ، وذلك لأنه فى اطـار الأحداث التاريخية والاجتماعيـة تتميز قمم الابداع الثقافى بخواص محددة تعود الى تركيبها وأبنيتها المنظمة من ناحية والى ضعف وقلة عدد العوامل المشوشة فيها من ناحية أخرى ٠

وهذا يعنى أن كثيرا من هـذه الأعمال أصلح للدراسة البنائية من الواقع التاريخى الذى تمخض عنهـا والذى تعتبر بدورها جزءا منـه ، كما يعنى أيضا أن هذه الأعمال الكبرى عندما تعقد أواصر الصلة بينها وبين الوقائع التاريخية والاجتماعيـة التى تعبر عنهـا تمثل مؤشرات حاسمة

فى دراسة هـذه الوقائع بصورتها الصافيـة المركزة التى تشبه المواقف المجهزة علميا فى العمل ٠

* * *

واذا كان كل ضمير فردى يمثـل خليطـا من اتجاهـات مختلفـة وتناقضات عديدة فانه ينزع بالرغم منها الى تحقيق وحدة متماسكة ذات طابع أيديولوجى شامل ٠

والخاصية المميزة للعمل الثقافى أنه يقدم على مستويات مختلفة ـ يعنينا منها هنـا المستوى الأدبى ـ كونا متماسكا الى حـد يتفاوت فى القوة والضعف ، يعكس رؤية للعالم قامت بوضع أسسها فئـة اجتماعية متميزة ، ومن الطبيعى أن أعضاء هذه الفئة لا يدركون هذا التماسك الا على بعد وبطريقة تقريبية ، وفى هذا الصدد فان المؤلف لا يعكس الضمير الجماعي كما يظن الاجتماعيون الوضعيون ، ولكنه على العكس من ذلك يرفع هـذه البنية الى مستوى عال من التماسك فيصبح عمله هو الممثل للوعى الجمالى من خلال الضمير الفردى ، وهو الوعى الذى يعرضه بعد ذلك على الفئة التى يفترض منها أنهـا تنزع اليه ـ دون أن تدرك ذلك ـ فى تفكيرها وميولها وسلوكها ، وبهـذا فان خاصية العمل الأدبى ترجع الى مستواه من التماسك والى مدى ما يعبر عنه من قيم فردية وجماعية فى نفس الوقت(١) ٠

فليس معنى العمل الأدبى هـذه الحكاية أو تلك ، لأننا نجـد نفس الأحداث مثلا فى « أورستيادا » « لاسخيلوس » و « اليكترا » « لجيرادو » و « الذباب » « لسارتر » ، وهى أعمال لا تمت لبعضهـا بصلة فيمـا هو جوهرى وهو دلالتها ومغزاها ، ولا فى نفسية هـذه الشخصية أو تلك ، ولا فى بعض خصائص الأسلوب التى تتكرر من حين لآخر ، ولكن معنى

---

(١) انظر المصـدر السابق ص ٢١٠ ٠

العمل الأدبى الذى يبرز خاصيته المميزة هـو أنه « كون متماسك » تنمو فى داخله أحـداث معينـة وتتخـذ مواقعهـا مع نفسيات الشخصيـات ، وتندمج فى داخل تعبيراته المتماسكة لوازم المؤلف الأسلوبية ٠

ومن هنـا فان هـذه المدرسة اذ تعتبر العمل الأدبى وحـدة بنائية متماسكة تشرح قوانينهـا والروابط التى تجمع بين البنيـة والصيغة ، وتصل نتيجة لذلك الى شرح العمل الادبى فى مجموعه ، بل وتكتشف فى بعض الأحيان علاقات حميمة بين الأثر الأدبى والتيارات الاجتماعية والفكرية التى كانت سائدة فى عصره ، وذلك عن طريق التحليل الداخلى لبنية هذا الاثر وصلتهـا بالأبنية الاجتماعية . مما يؤدى الى نتائج جـديدة تدهش المؤرخين أنفسهم(١) ٠

* * *

أما منهج البحث فى اجتماعيـة الأدب ــ طبقا لهـذا المذهب ــ فهو أن الباحث ينطلق من نص يمثـل بالنسبـة له مجموعة من المعلـومات والمعطيات التى تشبه أية معلومات يقوم بجمعها أى عالم اجتماعى آخر لا يلبث أن يواجه المشكلة الاولى وهى معرفة مدى ما فى هذه المعلومات من دلالة وهل تمثل بنية تصلح موضوعا لبحث ايجابى مثمر ٠

ولكن الباحث فى اجتماعيـة الادب يجـد نفسـه فى موقف خاص تجاه هذه المشكلة يمتاز عن موقف غيره من الباحثين الاجتماعيين ، اذ أنه فى معظم الأحـوال يمكن التأكـد من أن الاثار الأدبيـة التى قاومت الزمن وتجاوزت الجيل الذى أبدعت فيـه الى غيره من الأجيال لابد وأن تكون ذات بنية دالة ٠ ومن هنا فان هـذا الموقف المتميز لأعمال الابداع الأدبى كموضوع للدراسة يفرض على الباحث مسئولية أكبر من غيره ،

---

(١) انظـر : Goldmann, Lucien, Le dieu caché. Trad. con el titulo : El hombre lo absoluto. Barcelona, 1968, p. 17.

وهى أن يكون النموذج الذى يرسمه كفيلا بتفسير أكبر نسبة من مجموع العمل الأدبى ان لم يصل الى تفسيره بأكمله ٠

ويتبع الباحث مراحل التحليل البنائى التالية : ـ

المرحلة الأولى هى الفهم ، وعلى أساس أن فهم العمل الأدبى انما هو عملية عقلية بحتة ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبى أو العثور على النفس من خلال النص بتلاقى الأرواح التى تعزف على نفس الوتر ، واذا كان لا مفر من تدخل بعض العوامل العاطفية التى تدعونا لأن نأخذها فى اعتبارنا فلابد من مقاومة هذه النزعة متى اتخذنا موقف التحليل العلمى ٠

وكما أشرنا من قبل فان نقطة الانطلاق هى النص نفسه الذى يقدم لنا مجموعة من البيانات ، وأول ما ندرسه من النص هو ما هى العناصر ذات الدلالة فيه ؟ وما مدى دلالتها ؟ والى أى حد تمثل بنية متماسكة ؟ وبالتالى : ما هى العناصر الأخرى التى يمكن رفضها لتناقضها أو سطحيتها ؟ ولا شك أنه ينبغى أن يكون النص الذى نخضعه لهذه الدراسة من الوضوح والسعة بحيث لا يسمح بتناقض التفسيرات البنائية ، ويجب عندئذ ـ كما قلنا ـ ألا ننقص منه أو نزيد عليه ، ولا أن نحاول البرهنة من خلاله على افتراض مسبق لدينا كأن نثبت مثلا اشتهاء « أوديب » اللاشعورى لأمه « جوكاستا » أو غيرة « هاملت » من أبيه مما لا يعتمد على فقرة معينة من النص المدروس ٠ ولابد من التحقق من كل شىء عن طريق التحليل المتمهل ، اذ أن الأبنية ذات الدلالة لا تقفز أمام أعيننا مرة واحدة ولا تنكشف عند الضربة الأولى ، لكن عندما يتضح التماسك الداخلى للنص نجد أن أكثر التفاصيل عفوية أو تعارضا فى الظاهر سرعان ما اكتسبت مدلولها المتكامل ٠

الى هنا ونحن فى مرحلة الفهم التى ترتبط عادة بالمرحلة التالية لها وهى :

مرحلة الشرح ، وبالرغم من اختلاف مجالهـا نظـريا عن المرحلة الأولى الا أنها فى الواقع تمتزجمعها فى عملية واحدة ، فاذا كان الفهم يميز البنية الدالة للعمل الأدبى فان الشرح يشمل ادراج هذه البنية فى أخرى أكبر منهـا تكشف عن كيفيـة تولدها · ويرتبط الشرح بالواقع الخارجى متجاوزا العمل الأدبى الخاضع للتحليل ، اذ أنه يبحث عن أبنيـة مشابهة للبناء الذى يتمثل فى النص ، ومن المألوف أن يشمل هذا الواقع الخارجى الحيـاة النفسية للمؤلف ورؤيته للعالم الذى تشاركه فيها فئة اجتماعية محددة ، أما الشروح النفسية البحتة فيعتبرها « جولدمان » جزئية تعتمد على الصدفة كما سنرى بعد قليل ، بينما نجد أن الشروح التى تقوم على الأسس الاجتماعيـة تستطيع تجاوز مجرد المقارنة المبدئيـة للمضمونات والعثور على الكون المتماسك المبنى على قوانينه الخاصة فى العمل الادبى وما يشف عنه من رؤية للعالم ، ولكن الناقد لا ينبغى له أن يكتفى بالوصول الى تحديد هذه الرؤية بل عليـه أن يدرس الأسباب الشخصيـة والفنية التى جعلت التعبير عن هذه الرؤية يتم بتلك الطريقة بالذات دون سواها من وسائل التعبير الفنية(١) ·

ويعتمـد البحث فى اجتماعية الأدب على أسلوب التردد والتذبذب الدائمين بين المجموع والأجزاء ، هذا التذبذب هـو الذى يسمح للباحث بصياغـة نموذج يستطيع أن يتحقق من صحتـه بدراسة العناصر المكونة له ليعود فى الحال الى المجموع مدققا فيه النظر ثم لا يلبث أن يرجع الى الى الأجزاء لاستكمال البحث فيهـا وهكذا حتى يصـل الى يقين تام من صلحة نتائجه وغناها وصلاحيتها للنشر · على أن هـذه العملية يمكن أن تشمل فى بعض مراحلها المتقدمة ــ لا فى بداياتها ــ اجراء منهجيا أكثر تنظيما وجماعية ، وهو أن يقوم الباحث بعد وضعه للنموذج الذى يفترض امكانيـه تطبيقه بمساعـدة مجمـوعة من زملائه وأعوانه بعرض هـذا

---

(١) انظر المصـدر السابق ص ٣٦ ·

النموذج على العمل الذى يدرسه فقرة فقرة ان كان نصـا نثريا أو بيتا بيتا ان كان نصا شعريا وجملة جملة ان كان نصا مسرحيا ليحدد ما يلى :

(أ) مدى تطابق كل وحدة تخضع للتحليل على النموذج الكلى المفترض ٠

(ب) قائمة العناصر الجديدة والعلاقات التى لم ترد فى النموذج المبدئى ٠

(جـ) عدد المرات التى تتكرر فيها العناصر المتوقعة والعلاقات المفترضة ٠

ومثل هذا التحقق يتيح للباحث فرصة تصحيح هيكله حتى يتطابق مع جميع أجزاء النص من ناحية وتكتسب نتائجه درجة عالية من اليقين من ناحيـة أخرى اذ تحـدد نسبـة تكرر العناصر والعلاقات التى يتكون منها النموذج الشامل ٠

* * *

واذا كان من الصعب أن نحدد مسبقا الوقائع الخارجة عن العمل الأدبى التى تشرح خصائصه الفنية المميزة فان كثيرا من مؤرخى الأدب والنقاد يلجأون الى تحليل نفسية المؤلف كى يشرحوا هذه الخصائص ، وهناك اعتراضات جـدية على استخـدام الشروح والتفسيرات النفسية للأدب نذكر منها : ـ

أولا : أن ما نعرفه حقيقة عن نفسية الكاتب الذى لم نقابله ـ وغالبا ما يكون قد توفى منـذ سنوات طالت أم قصرت ـ قليل الى درجة أن هذه التحليلات النفسية المزعومة له لا تعدو أن تكون فى أحسن أحوالها مجرد أبنية ذكية لامعة لنفسية متخيلة ابتدعت فى معظم الأحوال اعتمادا على الوثائق المكتوبة ، خاصة العمل الذى تحاول شرحه ، مما يجعلها تدور حينئذ فى حلقة مفرغة ، لأن هـذا التحليل النفسى الشارح للأثر الأدبى ليس الا استنتاجا من الأثر نفسه ٠

ثانيا : أن التحليلات النفسية للأدب لا تصل اطلاقا الى شرح نسبة من العمل الأدبى تتجاوز بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة ، ولـما

كان الشرح الذى لا ينجح فى تفسير نسبة تربو على خمسين أو ستين فى المائة من العمل الأدبى ليست له قيمة علمية ، اذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تفسر جزءا من النص يصل الى نفس القدر ، فان الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدى الى فوضى لا حد لها ، اذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس الكتاب ، وبهذا يصبح معيار الاختيار بين التأويلات المختلفة متوقفا على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية ثابتة .

ثالثا : وهذا هو أهم الاعتراضات ـ فانه على فرض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبى ، وكثيرا ما تتمكن من ذلك بالفعل ، فان هذه الجوانب أو الخواص ليس لهما قيمة أدبية أو جمالية فى حد ذاتها ، اذ أن أنجح الشروح السيكولوجية التحليلية لن تقول لنا مطلقا ماذا يميز هذا العمل الأدبى الرائع عن كتابات ورسوم المجانين فى المستشفيات العقلية .

أما المنهج الاجتماعى فى دراسة الابداع الأدبى فان بوسعه أن يحدد الرؤى المختلفة للعالم فى عصر معين ، مما يلقى ضوءا غامرا على مضمون الأعمال الأدبية ودلالتها ، ويفتح الطريق بعد ذلك أمام نوع من الدراسات الجمالية الاجتماعية التى تبحث العلاقة بين رؤية العالم من ناحية والكون الصغير المتمثل فى اشخاص وأشياء العمل الأدبى من ناحية أخرى ، وتصبح مهمة النقد الأدبى هى تحديد العلاقة بين هذا الكون والوسائل الفنية التى اختارها المؤلف للتعبير عنه(١) .

* * *

كذلك يختلف « جولدمان » مع البنائية اللغوية الشكلية ويشرح وجوه الاختلاف بينها وبين البنائية التوليدية الاجتماعية ، ويقدم فى هذا الصدد اعتراضا جوهريا فحواه أنه اذا كان هناك ـ طبقا لمقولة

---

(١) انظر : Goldmann, Le dieu caché, Ed. cit., p. 412.

« دى سوسيير » ــ فرق أساسى بين اللغة والكلام ، على اعتبار أن اللغة هى مجموعة من الأنظمة التعبيرية التجريدية ذات القوانين العامة والتى تعتبر محصلة تاريخيــة وكيانا قائما بذاته ،اما الكلام فهــو استخــدام الأفراد الواقعى لهذه اللغة ، فانه لا يمكن بالتالى تطبيق المراحل المنهجية الخاصة باللغة على الكلام ، ولهذا لا يمكن اثبات الخواص الدلالية للغة فى حـــد ذاتهــا ، لأن كل الدلالات قابلة لأن تخرج من جرابها ، فاللغة لا توصف بأنهــا حزينة ولا مرحة ، ولا متحمسة ولا منطفئة ، ولا جافة ولا موحيــة ، لأنهــا هى كل ذلك وأكثر بكثير ، انهــا اذ تشمــل بالفعل كل الامكانات الدلالية المختلفــة فهى لا تملك احداها فقط ولا تفضلهــا على ما سواها ، وعلى العكس من هــذا فان الكلام ــ وهو تعبير الانسان فى وسط اجتماعى معين ــ يكتسب دلالات محددة ، وتهتم الدراسات اللغوية البنائية بالأنظمة التى تسمح بالتعبير عن اى مدلول ، بينما نجد أن شغل النقــد الادبى الشاغل انما هو مدى هذه الدلالة وما يحيط بهــا من شتى الملابسات ٠

لهذا فان الأعمال الأدبية تدخل فى نطاق الكلام أكثر مما تدخل فى نطاق اللغــة ، ومن هنا تعترض البنائيــة التوليدية على زعماء البنائية اللغوية من أمثــال « بارت » و « جريماس » وغيرهم من الذين يتصورون أن الأبنية تمثل وحدات مستقلة غير تاريخيــة ولا زمنية ؟ بينما تتصورها البنائيــة التوليدية على أنهــا من خواص عمل شخص ما ــ فردا كان أو جماعة ــ ونتيجة لعمليــة تخضع فى تطورها للتغيير الجزئى أو الكلى ، وعلى هــذا فان الدراســة البنائية اللغوية لا تستطيع أن تبرز فى العمل الأدبى ما يميزه باعتباره عملا فنيــا ويعطيه صبغة خاصــة داخل الاطار اللغوى الشامل ، كما لا تستطيع أن توضح الوسائل الفنية التى استخدمها الأديب فى أبنيته الا عندما تحلل دلالتها وتميزها بوضوح ٠

* * *

وقد قدم « جولدمان » تطبيقا لمنهجه دراستين فى غاية العمق والأهمية ، احداهما عن الرؤية المأساوية عند كل من « باسكال » فى تأملاته و « راسين » فى مسرحياته ، أما الدراسة الثانية فقد قدم فيها شرحا أصيلا لمراحل تطور القصة الحديثة فى فرنسا طبقا للبنية الاقتصادية الغربية عموما مع الاهتمام الخاص بأعمال « أندريه مالرو » كنمودج واسماها « نحو اجتماعية القصة » ٠ ويهمنى أن أستعرض باقتصار أهم مراحل ونتائج هذه الدراسة الأخيرة لأنها اصبحت المثل الذى ينسج على منواله كثير من الباحثين الآن ، ولا يستطيع أى دارس للنقد الأدبى أن يسقطها من حسابه ٠

يحدد « جولدمان » العناصر الفعالة فى الربط بين البنية الاقتصادية — اقتصاديات السوق وقيم التحويل التى تسيطر عليه مثلا — وابنية الانتاج الادبى خاصة القصة فى فترة محددة على النحو التالى : —

أولا : وجود عقلية عامة تقدر الانتاج البشرى طبقا لقيمته المادية التحويلية مما يجعل رموزه — مثل المال — تكتسب قيمة مطلقة ، ويتولد من هذه الأوضاع نوع من الاستياء وعدم الرضا يتجسمان فى بعض الأفراد المشكلين ، ويتم التعبير عنه أدبيا من خلال أبطال القصة ، هذا الاستياء والتأزم مصدرهما أن كثيرا من القيم التى وان لم تكن عالمية الا أنها تتجاوز الحدود الفردية مثل الحرية والمساواة والعدل والملكية والتسامح والنمو الحر للشخصية ، كل هذه لا تزال تكمن فى أعماق المجتمع الذى أصبح محكوما بقوانين العرض والطلب ، ولكن الروح اللماح — للكاتب أو الفيلسوف — سرعان ما يفطن الى القيود والعوائق التى يضعها المجتمع فى سبيل تحقيق هذه القيم التى يفخر بالحفاظ عليها، فالعلاقة الجدلية التى تقوم فى البنية الاجتماعية بين القيم الأصيلة والعملية نجد نظيرها المطابق فى البنية الادبية القصصية بين القيم التى يبحث عنها البطل المشكل وتلك التى يستطيع أن يصل اليها من خلال عمليات الاحباط التى تلاحقه ٠

ونظرا لطبيعة التغيرات الاقتصادية التى نجمت فى العقد الأول من هذا القرن فان القصة ذات البطل المتأزم تفقد أهميتها هى الأخرى وتأتى مرحلة جديدة يتحول فيها الاقتصاد الحر الى رأسمالية استعمارية تبلغ فى تأزمها فيما بعد درجة قصوى توحى فيها لكثير من الناس أنها تلفظ أنفاسها الأخيرة أمام الاشتراكية الطالعة ، وتتقهقر المنافسة الحرة لتحل محلها نظم احتكارية رهيبة لا تحد من سطوتها حينئذ عمليات التنظيم والتوجيه التى تقوم بها الدولة فيما بعد ، وليس من الغريب أن تزدهر فى هذه الفترة الفلسفة الوجودية التى يعيش فيها الفرد ـ لا بالاتكاء على امكاناته الشخصية مثل العقل والحدس ـ وانما فى الحدود التى تجعله يتشابه مع غيره من أفراد جنسه مثل الموت والطبيعة الانسانية والعذاب ، وفى القصص المعاصرة لهذه الفترة تعرض رؤية العالم أساسا من خلال نوعية ومزاج البطل الجديد حيث يفقد ظلاله وهالته ، وتخف جاذبيته ، ويضعف بروزه بين العناصر التى تتركب منها الظروف المحيطة به . ومن هنا تنحسر أهمية حياة الأفراد وينتقل مركز الثقل الى الجماعة أو الأسرة أو الوسط عموما ، ولا يلبث تكافؤ البطل المتأزم أن يختفى بدوره عندما تقوى الوسائل الرسمية المنظمة للانتاج والاستهلاك ، وعندما يتضح أن الرأسمالية تعيش بأطول مما تنبأت لها به الاشتراكية نتيجة للتعديلات المستمرة فى أنظمتها الهيكلية .

* * *

ثانيا : **يميز « جولدمان »** فى القصة الغربية الحديثة ثلاث مراحل متجددة فى مضمونها الاجتماعى والاقتصادى وتركيبها الفنى المنبثق عنه :

ـ قصة البطل المتأزم أو المشكل المعبرة عن الاقتصاد الحر والتى تمجد الفرد ذا القيمة المقدسة وان تصارعت فيه القيم كما رأينا .

ـ القصص التى تحاول الغاء القيم الفردية ، واحلال ايديولوجيات

أخرى محلها ، ذات طابع اشتراكي غالبا ، متجاوزة تاريخ حياة الأفراد لكتابة تاريخ الجماعات ، ويلاحظ أن هذا النوع مرحلى وانتقالى ٠

ـ أما المرحلة الثالثة فتبدأ فى رأيه منذ « كافكا » وتستمر حتى الآن وتتميز بالكف عن أية محاولة لاحلال السير الجماعية محل السير الفردية ، كما يتضح فيها غيبة الموضوع وانتهاء البحث المنظم عن قيم من أى نوع(١) ٠

وغنى عن الذكر أن حركة التجديد والتطور مازالت مستمرة ، وأن القصة بالرغم من مستحدثاتها الفنية لم تنته حتى الآن الى الذوبان الشكلي الذى انتهى اليه المسرح الخالى من الأبطال « مسرح الغياب » والرسم الخالى من الشخصيات والوجوه والموسيقى التى تفتقر الى الايقاع ٠

ونتيجة لهذا التحليل فان حركة « القصة الجديدة » ليست كما يتصور بعض النقاد مجرد تجارب شكلية بحتة أو هروب من الواقع الاجتماعى ، لأن هذا الواقع بطبيعة الأمر لم يفاجأ به الانسان دفعة واحدة وليس مستمرا الى الأبد بهذا الشكل أو ذاك ، ولكنه واقع « ديناميكى » متغير على مدار التاريخ ، وليس الأمر هو رهافة التلقى أو حدة التصور لالتقاط عناصر لم يتم امساكها بعد لواقع ثابت ، وانما هو ابداء نوع من الاستعداد الحدسى المفتوح لادراك متغيراته ٠

فنجد مثلا أن التصور الجديد للشخصية القصصية لا يعود الى أن القصة الواقعية فى القرن التاسع عشر قد استنفذت قدرتها على الفهم والتصوير ، وأن القصة الحديثة بوسائلها « التكنيكية » الجديدة قد استطاعت أن تتعمق أكثر فى أغوار الشخصية الانسانية ، ولكن ببساطة

---

(١) انظر : Goldmann, Lucien, Pour une sociologie du roman. Trad. Madrid, 1967, p. 33.

لأن الفرد الذى تحول الى شخصية قصصية قد أصبح فردا آخر ، ولأن المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية قد عدلت بدورها سياق وجوده وتركيبه نفسه ٠

وهنا يمكن أن نلاحظ أن موقف « جولدمان » من الطليعية وغيرها من الحركات التجريدية يختلف جذريا عن موقف « لوكاتش » التقليدى ، اذ أنه يعمد الى تفسيرها بربطها بطبيعة التطور الشامل للمجتمعات المعاصرة وبالتالى يشغل بالبحث عن أبنيتها الدالة وموازاتها بالأبنية الاجتماعيه التى تحدد رؤيتها للعالم دون أن يعمد الى تقييمها أو يرى فيها مظهرا للانحلال واللامعقولية والعبث كما فعل العجوز « لوكاتش » ، فمشكلة « جولدمان » اذن هى البحث عن التماسك الداخلى للنص والعثور على بنيته الدالة ، ثم تحديد الشخصية ـ ذات الصبغة الجماعية غالبا ـ التى تصوغ رؤيته للعالم وتتحكم ببنيتها فى العمل الأدبى وتمارس من خلاله وظيفتها الثقافية ٠

* * *

واذا كانت المدرسة الفرنسية فى اجتماعية الأدب قد ركزت اهتمامها كما رأينا على القصة بصفة خاصة فان المدرسة الايطالية تولى أهمية كبرى للشعر وللصورة الأدبية بصفة عامة ، وسنقتصر فى تناولنا هنا على علمين من كبار نقادها ، أولهما هو « جالفانودى لافولبى » الذى درس فى كتابه الهام(١) « نقد الذوق » الطبيعة العقلية والاجتماعية للصور الأدبية منطلقا من سؤال محدد هو : الى أى مدى يمكن تحديد صورة الفكرة من خلال الكلمة ؟ على أساس أن التجسيم لا يعارض الدلالة ، لأن الصور الشعرية الأصيلة ليست فى واقع الأمر سوى تصورات عقلية ، ولهذا فان من يميز بين المعرفة الفنية التى يمكن

---

(١) انظر : Della Volpe, Galvano, Critica del gusto. Trad., 1964.

الوصول اليها عن طريق الحدس والصور والمعرفة العلمية التى يمكن الوصول اليها عن طريق التصورات الذهنية يقع فى لون من الصوفية الزائفة ، اذ أن الصور عندما تتحول الى تصورات ذهنية وتتجسم فى كلمات مفهومة تنفصل من رحمها على التو وتتخلى على عالمها الفوضوى الأول ولا يمكن أن تعيش فى تكاثرها المبهم بدون أن تتمثل فى الكلمة التى تعادل التصور والتى تضفى عليها طابع التحديد والعالمية ، فمن الضرورى لكى تظفر المادة الشعرية بصيغتها دون أن تتمزق وتتلاشى فى حالة فقدان الشكل من أن تعثر على الفكرة التى تصبها فى قالب لغوى ٠ وعلى هذا فان الشاعر ليس بوسعه أن يتخلى عن الواقع أو التاريخ مكثفين فى الكلمات ، ولا يعتمد تأسيس الشعر عندئذ على ما فوق الطبيعة ، كما كان عند « هيجيل » باعتباره « التعبير المحسوس عن الفكرة » ، وانما يعتمد أساسا على علم الاجتماع ، لأن دلالته تشير الى مواقف اجتماعية محددة ، ولهذا فان على التحليل النقدى أن يركز على الدلالة فى تناوله للبنية التركيبية ومؤشراتها الفكرية ، على أن يأخذ فى اعتباره أن كل دلالة انما تنبع من موضوع أو تصور ينتهى اليه الفنان من تجربته الخاصة باعتباره فردا لا يمكن أن ينفصل عن البنيان الاجتماعى العام ٠

على أن الطابع التاريخى للعمل الفنى وروابطه الثقافية ينصهران فى مادته الشعرية الأصيلة ، اذ يندمج محوره العقلى المحدد فى بنية ويصبح جزءا من اللذة الجمالية التى تنجم عنها ، ويمكننا أن نعثر على مثال لأهمية دراسة التصورات الأخلاقية الدينية والقيم التى تتمثل فى العمل الأدبى باعتباره كونا مصغرا فى « الكوميديا الالهية لدانتى » حيث يتوقف فهمها على معرفة المستويات الاجتماعية والثقافية التى يعبر عنها من خلال اللغة المباشرة أو من خلال المجاز والرموز ، وعلى هذا يمكن شرحها على ضوء ايمان الانسان الأوربى فى العصور الوسطى بالثقافة الاغريقية من ناحية والعناية الالهية المسيحية من ناحية أخرى ٠ وهذا بخلاف « فاوست لجوته » التى تنطلق أساسا من رؤية برجوازية

غير دينية ، وتكتسب من هذه الرؤية دلالتها ابتداء من تفاصيلها الأسلوبية الى مغـزاها الأخـــير • ويمكن أن نقـــول نفس الشيء عن الخلفية الاجتماعيــة البرجوازية المنحلة وأزمة القيم خاصـــة الدينيــة منهــا التى تشف عنها الصور والاستعارات والاشارات العديدة فى شعر « اليوت » والثقة الثورية الشابة الناضجة عند « ماياكوفسـكى » و « بريشت » • وينتهى « ديلافولبى » من هـذا التحليل الى أنه « بمقـدار عظمـة الشعر وأصالته يقتضى لتذوقه تحديدا أسلوبيا معينا ذا طابع اجتماعى مركز ، وهــذا لا صلة له بالمنهج النقـدى الوضعى ولا بالواقعيــة المـاركسية « السوقية » ، اذ أن كلا المنهجين يبتعد عن الشعر بمقـدار ابتعاده عن التـاريخ »(١) •

فلابد اذن من توصيل العنـاصر الاسلوبية للشـعر ـ باعتبارها تصويرا لغويا ـ بالقوة الفكرية للعلم والفلسفة والتذبذبات التاريخية • وعلى هذا فان القراءة الاجتماعية للنص الشعرى تجد تبريرها الواضح فى أن كل حقيقة شعرية انما هى بالتالى حقيقة اجتماعية ، كما أن عليها الا تغفل لحظة عن استقلال الدلالة وحرية الرمز اللغوى تجاه الواقع المدلول عليه • فالطابع الاجتماعى للعمل الأدبى انما هو مطلب موضوعى لأنه ليس سوى محصلة العملية الجدلية للأفـكار ، وطبقا لذلك فان الفنـان لا يسعه أن يغفل الحقيقة والواقع ، حتى وان هرب منهما على وعى ، ومن هنا تنبع الصبغة الواقعية الفعلية لكل أعمال الابداع الفنى التى تعبر عن أفكار وحقائق تاريخيــة نسبية وتقوم بتوصيلها للغير فى شكل يختلف عن الحقائق العملية والفلسفية المطلقة ، أو التى يظن فى مرحلة معينة انها كـــذلك •

* * *

---

(١) انظر نفس المصـــدر ص ٢٦ و ١١٥ •

أما المفكر الايطالي الثاني الذى نود أن نعرض بايجاز لخلاصة اتجاهه فهو « أومبيرتو ايكو » الذى يعنى بتأصيل المنهج «السيميولوجى» فى اجتماعية الأدب و « والسيميولوجية » أو علم الرموز علم جديد طموح تنبأ بمولده « دى سوسيير » ولا يقف عند حد دراسة العلاقة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها كما فهم منه بعض المفكرين العرب ، وانما يدرس جميع النظم والرموز الانسانية ودلالاتها وتطورها ، خاصة فى وسائل الاتصال الحديثة من راديو وتليفزيون وسينما وغيرها ، ومدخله الى الأدب هو دراسة اشاراته اللغوية وقيمها الجمالية ، ويرى « ايكو » أن اجتماعية الأدب تنتهج مسالك مختلفة ، فمن الممكن أن نرى فى العمل الأدبى مجرد وثيقة متصلة بمرحلة تاريخية معينة ، ومن الممكن أن نتصور العنصر الاجتماعى على أنه عنصر يشرح الحلول الجمالية للعمل الأدبى ، كما أن من الممكن دراسة العلاقة الجدلية بين هاتين الوجهتين ، أى بين العمل كحقيقة جمالية من ناحية والمجتمع كسياق مفسر شارح من ناحية أخرى ، بحيث نرى أن العنصر الاجتماعى هو الذى يحدد الاختيارات الجمالية ، فى نفس الوقت الذى تصبح فيه دراسة العمل وخواصه البنائية من عوامل فهم مجتمع ما بشكل واضح ٠

وفى اطار هذا المنهج الثالث يكننا أن ندرس الوظيفة « السيميولوجية » أى الرمزية للأدب التى تنصب على تحليل البنيات الكبرى للتوصيل الاجتماعى ، على اعتبار أن وصف العمل الأدبى كمجموعة منتظمة من الرموز والاشارات يجعل من الممكن ابراز البنيات الدالة فيه بطريقة محايدة وموضوعية ، بدون أن نركز على دراسة الدلالات المتشابكة الأخيرة التى يعزوها التاريخ الى العمل باستمرار على أساس أنها هدفه النهائى ، وعلى هذا فان السياق الاجتماعى نفسه والايديولوجية التى يعبر عنها العمل كله يعتبران رمزا أو اشارة شاملة ، ويتم استبعادهما بصفة مؤقتة من الدراسة « السيميولوجية » ، لكن

هذا التحديد فى البحث لا يتم فى حقيقة الأمر الا فى الظاهر فحسب ، اذ أننا لا نستطيع أن نميز دالا أو مؤشرا ونعنيه دون أن نسند اليه ولو بشكل ضمنى دلالة ما ٠

ولهـــذا يرى « ايكو » أن الوصف « السيميولوجى » لأبنيـــة العمل الأدبى يعد من أخصب المناهج التى تساعد على وضعه فى سياقه التاريخى والاجتماعى ، اذ أن منهجه « الدائرى » يتيح الفرصة للتدرج من السياق الاجتماعى الخارجى الى السياق التركيبى الداخـــلى للعمل الذى يتم تحليله ، وينتهى الى وضع وصف دقيق طبقا لمعايير منسجمة ، ويبرز بالتالى الانسجام البنائى بين السياق التركيبى للعمل والسياق التاريخى المنغمر فيـــه ٠

وبهـــذه الطريقـــة نرى أن كيفيـــة « انعكاس » السياق الاجتماعى فى الأدبى ــ باستخدام مصطلح المرآة الكلاسكى فى الواقعية ــ يمكنأن يتحدد بشكل بنائى من خلال وضع مجموعة من الأنظمة المتكاملة من الرمـــوز والاشارات يمكن وصفها بالتوافق والانسجام ٠ ومن خلال قراءة مبدئية للعمل الأدبى يمكننا أن نميز فيه بكل وضوح وصفاء المجموعات الرمزية التاليـــة : ــ

(أ) « أيديولوجية » المؤلف ٠

(ب) ظروف الســـوق التى أدت الى ظهور الـكتاب أو انتاجه أو شيوعه وتداوله ٠

(ج) أبنيته الفنية ، مثل بناء الحــدث والشخصيات والأشــكال الجمالية والتناول اللغوى والحلول الخاصة بالأسلوب وتركيب الجمل أو الفقرات ميـــه ٠

(د) كل هذا بهدف توضيح العلاقة بين العمل الأدبى ــ بأبنيتــه المختلفة من أحداث وصور وأسلوب ــ و « أيديولوجية » المؤلف أو رؤيته

للحياة وظروف السوق الذى أنتج فيه العمل أو كان موجها اليه(١) ·

* * *

وبالرغم من كل هذه المحاولات الجادة فى تقنين مناهج البحث فى اجتماعيـة الأدب باعتبارها حصـاد الواقعية الأخير فى الميدان النقدى فان كثيرا من الباحثين لا يزالون يتوجسون ريبة منها ، ويخافـون أن تنتهى الى حصر الأدب فى وظيفته الاجتماعية المباشرة ، ويعترف بعضهم بأنها قد تؤدى الى نتائج هامة فى دراسة الذوق الأدبى العام أو توضح الأعمال العادية ذات القيمة المتوسطة ، أما الأعمال الكبرى فلا يزال هؤلاء النقاد يؤمنون بأنها تنـد عن أى شرح أو تفسير عقلى من الوجهـة الاجتماعية ، اذ أن التفسير الداخلى فقط هو الذى يسمح بفض سرها ومعايشة عملية ابداعها · ومن هنا ينادون بضرورة حماية الفرد الخلاق من ظلم المنهج الاجتماعى ·

ولكن ينبغى أن نتذكر دائما أن الأدب ـ حتى فى الحـالات التى يجسم فيها عملا عبقريا ـ انما هو انعكاس وتأويل لوضع اجتماعى فى لحظة محددة من تطوره التاريخى ، هذا الوضع يعتمد على التوتر القائم بين المثل والواقع ، ولا يكون الأدب فنا حقيقيا الا اذا صور هـذا الوضع الاجتماعى بكل تناقضاته الداخلية ، بل انه لا يقف عند مجرد التصوير ، فهو تحويل واعطاء صيغة ذات معنى وعالم متماسك · وقـد رأينا أن بعض هذه المناهج التى تتجاوز النطاق الآلى للدراسة الاجتماعية لا تتردد أمام الأعمال الخلاقة الكبرى ، بل ترى فيها وحدها المجال الخصب الذى تتبلور فيه الرؤية الجماعية للحياة فى أسمى وأدق أشكالها التى يعجز التاريخ نفسه عن تقديمها بهذا الصفاء والتماسك ، كما ترى أن خلود هذه الأعمـال هو المؤشر الحقيقى لتقبلهـا من جانب المجتمع الذى تعبر عنـه ودخولها فى تراثه التاريخى الفعال فيما بعد ·

(١) انظـر : Eco, Umberto, La definicion del arte, Trad., Barcelona, 1971.

تنويعـــات اقليـــمية

الفصـــل الرابع

- أوربا تعيـــد تقييم المـــاضى .
- أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية .

أوربا تعيد تقييم الماضى

رأينا أن مفهوم الواقعية فى الأدب وعلم الجمال يند عن الحصر المذهبى الضيق ويتسع لتأويلات عديدة تثريه وتخصب حقله ، وسنعرض فى هذا الفصل لبعض التنويعات الاقليمية التى عزفت كلها على أوتار الواقعية وبادواتها لنرى بعض الآثار الكبرى التى تمخضت عنها هذه التأويلات ، ولنعرف أين نقف فى أدبنا العربى – فى شطره النقدى التنظيرى لا الابداعى – من قضايا الواقعية ومشاكلها الايديولوجية والجمالية فى الآداب الأخرى ·

* * *

والنموذج الأول الذى نقدمه فى هذا العرض نبت فى أوربا فى ظروف قلقة غريبة كانت تجتاز فيها أكبر محنة فى تاريخها الحديث ابان الغزو النازى فى الحرب العالمية الثانية ، ويزيد من توتر الموقف ان مؤلف هذا النموذج عالم ألمانى هو « ايرباش » لم يستقر به المقام فى مكان محدد ، فقد ولد فى « برلين » عام ١٨٩٢ ، وعمل أستاذا فى «ماربورج» حتى عام ١٩٣٥ ثم انتقل الى جامعة « اسطنبول » بتركيا يدرس الآداب الغربية فيها حتى عام ١٩٤٧ عندما هاجر الى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل فى جامعة « ييل » حتى وافته منيته سنة ١٩٥٧ ·

وقد كتب دراسته الكبرى هذه Mimesis أو « الواقع كما يتجلى فى الأدب »(١) خلال الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية وهو شبه منفى فى تركيا ليعيد تقييم التراث الأدبى الأوربى على ضوء الواقعية فى

---

(١) انظر Auerbach, Erich, Mimesis : Dargestelle Wirklichkeit inder Abendlandischen literatur. Trad., Mexico, 1950.

لحظة من اللحظات التاريخية الصافية المتوترة التى يتسنى فيها مراجعة النفس والقاء نظرة شاملة على مسار الانسان من فوق قمة الأحـــداث المتراكمة • ومن الطريف أن المؤلف الذى يعد بهذا الكتاب وحده من قمم النقد الغربى الحديث ـ كان يشكو من قلة المراجع والمصادر المتوفرة لديه عن موضوع كتابه فى المكتبات التركية ، الا أنه يعترف بأنه مدين لهـــذا النقص بالذات فى خروج كتابه الى حيز النور ، اذ لو أنه حاول استيعاب جميع المواد اللازمة عن تاريخ الأدب الأوربى الطويل لأصبح من المستحيل عليه عمليا انجاز مشروعه ، ولهذا فقد اكتفى بعـــدد من النصوص الرئيسية التى طـالت معـايشته لهـــا سنوات كثيرة حتى استطاع أن يستنقطها ويعتصر آخر ما فيها من قطرات •

ويتميز تنــاول « أويرباش » الأدبى بأنه يعتمد على رؤية شـاملة للحضارة الأوربية ، فهو يرى أنها قد بلغت أقصى حدود تطورها ، ويبدو أن تاريخها قد أشرف على الاكتمال ، كما يبدو أن وحدتها قد أصبحت قاب قوسين(١) ، وأنها ستصب فى وحدة أعظم . ولهذا فقد حانت الساعة التى ينبغى فيها أن نشرع فى محاولة فهم هذه الوحدة التاريخية آخذين فى الاعتبار وجودها الماثل وضميرها الحى ، ويعتبر العمل فى هـــذا الاتجاه ـ على الأقل بالنسبة للتعبير الأدبى الذى يعد هدف الدراسات « الفيلولوجية » ـ هو محور اهتمام « أويرباش » • وقد انتهج لنفسه منهجا واضحا هو اختيار موضوعات متميزة بدقة وصالحة للتناول ، ثم أخذ فى علاجها والتوفيق فيما بينها باعتبارها مشاكل حاسمة تفتح الطريق لرؤية المجموع ، ومن هنا فان هذا المجموع لابد وأن يتكون من أعمال ذات وحدة جـدلية فيما بينها كأنها ـ على حـــد تعبيره ـ عمل مسرحى أو قصيدة جادة عميقة •

---

(١) لا بد من مراعاة أن المؤلف قد عبر عن هذه الرؤية فى مقدمه آخر كتبه سـنـة ١٩٥٦ بعنوان « اللغة الأدبية والجمهور فى آخر العصر اللاتينى والعصور الوسطى » وهو لذلك لا يشير الى الغزو النازى وانما الى مرحلة السوق الأوربية المشتركة .

ونقطة الانطلاق فى منهج « أويرباش » هى النص نفسه ، فهو يصرح فى بعض أعماله اللاحقة أنه لا ينبغى أن نصدر عن مجموعة من القيم نحملها الى العمل أو نحمل العمل عليها وننسقه طبقا لها ، وانما يجب أن ننطلق من خاصية تاريخيـة نكتشفها فيه ونبرزها ونطورها بشكل تضىء به العمل نفسه فى أدق ملامحـه ، ويغمر ضوؤها أشياء أخـرى ترتبط علائقها به ، لذلك فان المنطلق النموذجى دائمـا بالنسبة له هـو تفسير مشاهد ونصوص بذاتها ، وقد طبق هذا المنهج بنجاح عظيم فى الكتاب الذى نحن بصدده الآن وهو « محاكاة الأدب للحياة أو الواقع كما يتجلى فى الأدب » ، ولهذا السبب يصرح المؤلف أنه ربما يقترب من مجموعة مفسرى الأسلوب «الفيلولوجيين» الذين يتزعمهم « ليوسبتسر «L. Spitzer» الذى كان له تأثير كبير عليه ، بالرغم من أن هناك فرقا جوهريا بين المنهجين يترتب على الاختلاف الأساسى فى الأهداف ، فالذى كان يعنى «سبتسر» فى المقـام الأول انما هو تفسيراته وفهمه الدقيق للصيغ اللغـوية بصفة خاصة ، وعنايته المركزة على عمل محدد أو شاعر بذاته فحسب ، وذلك طبقا لتقاليد الدراسات الرومانية ، ونتيجة لتكوينه الفردى الانطباعى ، مما جعله يولى أهمية بالغة للاقتناص الدقيق للصيغ والأشكال الخاصة ، أما « أويرباش »فهو على العكس من ذلك يهمه التقاط الملامح العامـــة والسمات المشتركة ، وهدفه هو تحديد المعالم التاريخية مما يجعله لا يتناول النص كصيغة متفردة ، وانما يوجه اليه سؤالا وينطلق فى البحث عـن اجابة له من خلاله ٠

وقد جعل محور الدراسة الواقعية فى « محاكاة الأدب للحياة » هـو التصور الـكلاسيكى لمستويات الأسلوب الثـــلاثة : المأســاوى الرفيع والكوميدى والهزلى ، وقد عمد الى استبعاد النصوص المأساوية المطلقة والهزلية البحتة لأن كليهما يقع على طرفى النقيض من الآخر ولا يحـاكى الواقع ، كما استبعد فكرة التحديد الأيديولوجى المسبق لمبدأ الواقع الجاد تفاديا للدخول فى جدل نظرى لا ينتهى ، مفضلا الاحتكام الى النصوص

نفسها واستلهامها ٠ وقد أتاح له ذلك الفرصة لعرض سؤاله على النصوص لمعرفة مدى علاقتها بهذه المستويات وتطورها وتولد الأسلوب المتوسط أو الواقعى الجاد منها ٠

* * *

وقبل أن نستعرض خطوات هـــذه الدراسة يهمنا أن نشير الى الصعوبات المتعددة التى قد تحول دون المام القارىء العـــربى بها على الوجه الأكمل ، ومن أهمها أنها تعتمد على معرفه وثيقة بتطور الحياة الأدبية فى الغرب ، مما قد لا يتوافر عندنا فى معظم الأحيان ويخـــرج عن الحدود المرسومة لهذه الصفحات ، ولأن منهجه يعتمد كما أشرنا الى استنطاق النصوص المنتزعة من اطارها ثم اعادة شبكها بسياقها الأدبى والتاريخى ببراعة تشبه الى حد كبير زرع الأعضاء الحية فى أجســام جديدة ، مما قد يستعصى على التلخيص وتعد قراءتها أو مشاهدتها لذة فى حد ذاتها ، كما أن هــذا الأسلوب يضفى روحا من التجسيم الشيق والتمثيل الذى يدمج القارىء فى النص مما يجعل الاستغناء عنه والاكتفاء بالتعليق النظرى ــ الى جانب جفافه ــ عاجزا عن الادماج الكامل ٠ هذا بالاضافة الى أنه لا مفر من اغفال التحليلات الأسلوبية الجمالية لارتباطها بخصائص الصياغة الخاصة بلغة ما لا ستحالة نقلها للغة أخرى ٠ الا أنه بالرغم من كل هذه الصعوبات فان تقديم قراءة لهذه الدراسة أمـــر ضرورى لمعرفة جانب هام من الموقف الأوربى تجاه قضايا الواقعية على المستويين التاريخى والفنى ٠

ويبدأ « أويرباش » بدراسة « هوميروس » فيرى أن أعمق خاصية لأسلوبه هى تمثيل الأشياء بكامل أبعادها وأجزائها منظورة محسوسة محددة بكل علاقاتها الدقيقة فى الزمان والمكان ، وكذلك الأمر بالنســبة للعمليات الداخلية ، اذ لا ينبغى أن يظل هناك شىء ملتفــا بالصمت أو محتجبا بالخفاء ، فالناس عند « هوميروس » يطلعوننا على ما بداخلهم

دون مواربة ، حتى فى اللحظات التى يتقدون فيها بالعواطف الجارفة ، ومالا يخبرون به الغير يحدثون به أنفسهم مما يجعل القارىء على علم بكل شىء فى جميع الأحوال · ولا يقتصر الأمر على ما تقوله الشخصيات على مستوى مباشر دائما ، ولكنه يتجاوز ذلك ليشمل الوصف والأحداث عموما بحيث تتحرك الشخصيات على نفس المستوى ، أى تصبح حاضرة فى الزمان والمكان بصفة مستمرة · وقد يتبادر الى الذهن أن قفـزات الأحداث الى الماضى أو المستقبل لابد وأن تؤدى الى نوع من المنظور الزمنى أو المكانى ، لـكن أسلوب « هوميروس » لا يترك أبدا مثل هـــذا الانطباع ·

ولنأخذ مثلا على ذلك عودة « عوليس » متخفيا الى بيته ، وتعرف مربيته « اوريكليا » عليــه من خــلال ندب الجرح الغائر فى قــدميه وهى تغسلهما ، فهنا يحكى « هوميروس » تاريخ هذا الجرح وكأنه يحدث الآن دون أن يلجأ الى أية حيلة لتبرير ذلك ، وكان يكفيه أن يجعل قصة هذا الجرح ذكرى تمر فى خاطر « عوليس » أو فى خاطر المربية ، ولكن ذلك كان سيؤدى الى تعدد المستويات حيث يبرز الماضى ويتقدم الى الأمــام منبثقا من الحاضر وهذا ما لا نجد له أثرا عند مؤلف الالياذة الذى تعد جميع الأحداث لديه حاضرا بحتا ذا طابع موضوعى صرف دون أن تتدخل فيه عوامل المنظور الشخصية المعقدة ·

فقصائد « هوميروس » على رهــافتها الحسـية ودقتــها اللغــوية لا تعرض لنا الا صورا مبسطة للانسان ولواقع الحياة الذى تصفه ،فأهم ما يعنيها هو فرحة الوجود الحسى ، ولذلك تقدمه فى حضوره الدائم ، ففى غمار المعارك والعواطف والأخطار والمغامرات تعرض لنا رحـــلات الصيد والموائد الحافلة ، وتصف القصور والأكواخ والمسابقات الرياضية والحمامات · كل هذا كى نرقب الأبطال فى حياتهم اليومية ونتعم برؤيتهم مستمتعين بحاضرهم الرغد بما يتمثل فيه من عــادات ومناظر طبيعية

وأعمال يجب عليهم القيام بها ، مما يجعلنا نتعشقهم ونتابعهم باستغراق لنشاركهم فى واقع حياتهم دون أن يعنينا فى شىء أن هذا الذى نقرأه أو نسمعه ليس سوى قصص خيالى ، واللوم الذى كثيرا ما وجه الى « هوميروس » من أنه كاذب لا ينقص من قيمته وفعاليته ، اذ انه لم يكن بحاجة الى ان ينسخ الحقيقة التاريخية لأن واقعه من القوة بالدرجة التى يمكنه فيها أن يغمرنا ويستحوذ على انتباهنا · هذا العالم « الواقعى » الذى يوجد بنفسه والذى نندمج فيه بسحر مؤلفه لايحتوى على أى شىء غريب عنه ، لأن قصائد « هوميروس » لا تخفى شيئا كما اشرنا ، ولا تحتوى على أى مذهب أو مبادىء مستسرة ، ولهذا فهى قابلة للشرح ولكنها لا تتسع للتأويل · والمحاولات التى اتجهت الى البحث عن تحليلات مجازية لها مفتعلة وغريبة ، ولا يمكن بالتالى أن تتبلور فى نظرية متماسكة ·

أما الأحكام التى ينطق بها من حين لآخر ، مثل قوله « ان الانسان يشيخ بالكوارث » فلا تكشف الا عن قبول هادىء لحقائق الوجود الانسانى دون حاجة الى التنقيب عن نظرية تتصل بهذا الموضوع أو الارتقاء من هذه الملاحظات العادية الى أية آفاق تجريدية فلسفية ·

وأهم ما يلاحظه المؤلف هو أن « هوميروس » لم يكن يخشى مطلقا مزج الواقع اليومى بالمأساة الرفيعة ، اذ أن مثل هذه التصورات الفاصلة لم تكن قد وجدت بعد ، ويتضح من النموذج الذى يحلله « أويرباش » الخاص بمشهد غسل قدمى « عوليس » فى منزله والتعرف عليه من ندب الجرح الغائر أنه مشهد منزلى أليف ، قد وصف بأناة ، وامتدت خيوطه لتتلاحم مع عمل عظيم ذى دلالة هامة هو عودة البطل لمنزله · وعلى هذا فان « هوميروس » بعيد كل البعد عن قاعدة فصل الأساليب التى فرضت فيما بعد ، والتى جعلت وصف الواقع اليومى لا يلتقى أبدا مع المشاهد الرفيعة، اذ يظل قاصرا على الملهاة وما أشبهها · مع ذلك فان « هوميروس » اقرب

الى روح هذه القاعدة من قصص العهد القديم ، لأن المشاهد السامية العظيمة فى أشعاره لا تحدث الا بين أوساط الطبقة العليا من السادة الذين لا ترقى اليهم شخصيات العهد القديم التى قد تقع فى الخطأ والضعف والسقوط مثل آدم وقابيل ونوح وغيرهم · كما أن واقعية « هوميروس » اليومية لا يمكن أن تقارن بالكلاسيكية القديمة عموما ، لأن فصل الأساليب لم يكن يسمح عندئذ بالوصف الدقيق للأحداث اليومية فى اطار المأساة الرفيع خاصة ، بالاضافة الى أن الثقافة الاغريقية سرعان ما واجهت ظواهر التاريخ واختلاف المستويات فى المشاكل الانسانية وتناولتها بطريقتها الخاصة ·

هذه الواقعية البسيطة تختلف عن الواقعية الحديثة فى أمور جوهرية يحصرها فى أمرين : أحدهما أن ما يميز الأدب الحديث هو أن كل شخصية فيه ـ مهما كانت خواصها وأوضاعها الاجتماعية ، وكل حدث مهما كان هاما أو عارضا خياليا أو سياسيا أو عائليا ـ يمكن أن يتناوله فن المحاكاة ـ وغالبا ما يفعل ذلك ـ بطريقة جادة مشكلة بل ومأساوية · أما فى العصورالقديمة فقد كان هذا من المستحيل ، اذ أنه بالرغم من أن قصص الرعاة وغرامياتهم تقع فى المنطقة الوسطى بين المأساة الملهاة الا أن القاعدة السائدة عندئذ كانت هى فصل الأساليب ، فما يتصل بالواقع اليومى العامى لا يمكن أن يعرض الا فى الملهاة دون اشكالات فلسفية عميقة · وقد فرض هذا الموقف حدودا ضيقة على الواقعية القديمة التى كانت تستبعد التناول الجاد للمهن والطبقات العامة من تجار وصناع وفلاحين ورقيق ، والمشاهد اليومية فى المنزل أو المصنع أو محل التجارة أو الحقل ، والحياة العادية بين زوجين وأولادهما وغذائهم وعملهم ، أى أنها كانت تستبعد الشعب وحياته ·

ونتيجة لذلك فان الواقعية القديمة لم تكن تعنى بابراز القوى الاجتماعية التى تمثل أساس الملابسات المعروضة ، لأنها كانت عندئذ

ستدخل فى نطاق العرض الجاد المشكل · ولو قدم الفرد بطريقة واقعية فعلية فانه لا يمكن أن يكون الحق فى جـانبه أمام المجتمع الذى يبـدو كمؤسسة قائمة لا تحتاج للشرح فى أصولها ونتائجها ، لكنها تظل ماثلة كخلقية ثابتة للأحداث الخاصة ، وهذا ما يختلف فيه أيضا العصر الحديث عن العصور القديمة ، فالمجتمع لا يوجد فى الأدب الواقعى القديم على أنه مشكلة تاريخية ، بل ينحصر فى مظهره الأخلاقى البحت ، على أن هذه الأخلاقية ترتبـط بالفـرد أكثر من ارتباطها بالمجتمع ، أما نقـد الرذائل والعادات السيئة مهما تعددت الشخصيات التى تمثلها فانه كان يعرض بصورة فردية ، ولا يمكن لهذا أن يؤدى الى اكتشاف القوى التى تحرك المجتمع ·

أما الفرق الهام الثانى فهو أنه اذا كان الأدب القديم قد عجز عن عرض الحياة اليومية بطريقة جادة مشكلة على أساس تاريخى عميق ، اقتصر على تقديمها فى أسلوب مضحك غير رفيع ، أو على أحسن تقدير ـ على طريقه غراميات الرعاة الثابتة اللاتاريخية ـ فان ذلك لم يكن لقصور واقعيته فحسب ، وانما كان أساسا لقصور الوعى التاريخى فيـه ، اذ أن القوى التى تعد أساس الحركة التاريخية لا تكشف عن وجهها الا من خلال الظروف الاقتصادية والروحية للحياة العادية ، وليست الحـــركة التاريخية بمظاهرها الحربية أو الديلوماسية أو الدستورية الداخليـة سوى المحصلة الأخيرة للتغييرات التى تجد فى أعماق الحياة اليومية ·

وعلى هـذا فان خاصية الطريقة القديمة فى رؤية الأحداث البشرية أنهـا لا ترى القوى المحـركة لها ، وانما ترى فحسب مظاهر الرذائل والفضائح والنجاح والخطأ ، وطريقتها فى عرض هـذه المشاكل لا يمكن أن تعد روحية ولا مادية ، ولا أن تدخل فى المجال التاريخى المتطور ، وانما تعتمد فحسب على الجانب المأساوى ـ المشكل ـ من ناحيـة والواقعى اليومى من ناحية أخرى · وكلا التصورين يعتمد على موقف أرستقراطى

الى روح هذه القاعدة من قصص العهد القديم ، لأن المشاهد السامية العظيمة فى أشعاره لا تحدث الا بين أوساط الطبقة العليا من السادة الذين لا ترقى اليهم شخصيات العهد القديم التى قد تقع فى الخطأ والضعف والسقوط مثل آدم وقابيل ونوح وغيرهم • كما أن واقعية « هوميروس » اليومية لا يمكن أن تقارن بالكلاسيكية القديمة عموما ، لأن فصل الأساليب لم يكن يسمح عندئذ بالوصف الدقيق للأحداث اليومية فى اطار المأساة الرفيع خاصة ، بالاضافة الى أن الثقافة الاغريقية سرعان ما واجهت ظواهر التاريخ واختلاف المستويات فى المشاكل الانسانية وتناولتها بطريقتها الخاصة •

هذه الواقعية البسيطة تختلف عن الواقعية الحديثة فى أمور جوهرية يحصرها فى أمرين : أحدهما أن ما يميز الأدب الحديث هو أن كل شخصية فيه ــ مهما كانت خواصها وأوضاعها الاجتماعية ، وكل حدث مهما كان هاما أو عارضا خياليا أو سياسيا أو عائليا ــ يمكن أن يتناوله فن المحاكاة ــ وغالبا ما يفعل ذلك ــ بطريقة جادة مشكلة بل ومأساوية • أما فى العصورالقديمة فقد كان هذا من المستحيل ، اذ أنه بالرغم من أن قصص الرعاة وغرامياتهم تقع فى المنطقة الوسطى بين المأساة الملهاة الا أن القاعدة السائدة عندئذ كانت هى فصل الأساليب ، فما يتصل بالواقع اليومى العامى لا يمكن أن يعرض الا فى الملهاة دون أشكالات فلسفية عميقة • وقد فرض هذا الموقف حدودا ضيقة على الواقعية القديمة التى كانت تستبعد التناول الجاد للمهن والطبقات العامة من تجار وصناع وفلاحين ورقيق ، والمشاهد اليومية فى المنزل أو المصنع أو محل التجارة أو الحقل ، والحياة العادية بين زوجين وأولادهما وغذائهم وعملهم ، أى أنها كانت تستبعد الشعب وحياته •

ونتيجة لذلك فان الواقعية القديمة لم تكن تعنى بابراز القوى الاجتماعية التى تمثل أساس الملابسات المعروضة ، لأنها كانت عندئذ

الكنيسة لم تكن لديهم الفرص الكافية للاشتغال بالواقعية العملية ذات الهدف الأدبى ، فلم يكونوا شعراء ولا قصاصين ولا مؤرخين لعصورهم ، بل كان النشاط الدينى يستغرق كل جهدهم ، ولكن يمكن التماس أطراف من هـذا الموقف التـأويلى للواقع فى تفاسير العهد القـديم وفى بعض كتابات القديس « أغسطين » وخاصة فى بعض الأعمال التاريخية التى تسمح برسم الاطار الفكرى المسيحى .

* * *

على أن «أويرباش» يعثر على بعض مظاهر الواقعية الكهنوتية كما تبدو للمرة الأولى عند أسقف موهوب هو « جريجوريو دى توريس » فى كتابه عن « تاريخ الفرنسيين » حيث يضع نفسه فى قلب الحياة العملية ، ثم يأخذ فى ممارسة نشاطه مستلهما تجربة كل يوم وما تزوده به من دفعات قوية ، ولما كان أسقفا فانه بحكم صنعته كان عليه أن يتعامل مع كل الناس ويجد نفسه فى جميع المواقف ، وهو لذلك يحكى ما يلمسه فى الحياة فى الحالات الخاصة داخل الاطار الأخلاقى الذى تدور فيه أوجه نشاطه ، وبهذا نمت لديه القدرة على الملاحظة والرغبة فى تسجيل ما يراه ، كما أن موهبته الشخصية البارزة كانت تتجه الى ما هو محدد وتنميه داخل ممارسته الطبيعية لواجبات وظيفته . ومما لا شك فيه أنه لم تكن توجد لديه قضايا ذات تحديدات جمالية لما هو مأساوى رفيع ووجوب تمييزه عن الواقع اليومى ، فمن عليه أن يعامل الناس من وجهة النظر الدينية ليس بوسعه أن يقيم مثل هذه الحدود الفاصلة ، لأنه يجد أمامه كل يوم المأساة البشرية فى مادة الحياة نفسها مختلطة غير منتقاة .

وبهذا فان الحياة الواقعية تمثل عموما عنصرا جوهريا فى الفن المسيحى فى العصور الوسطى ، خصوصا فى المقطوعات الدرامية التى تناقض بطبيعتها قصص البلاط واتجاهها نحو الأسطورة والمغامرة ، أما فى القطع الدرامية فتحدث حركة عكسية تنطلق من الاسطورة البعيدة

الى شرحهـا التمثيلى بالواقع اليومى المعـاصر ، وفى كثير من هـذه النصوص فان الواقعيـة تظـل ماثلة عنـد تحويل التاريخ الى حاضر من خلال الأحـداث المنزلية والحوار المتصـل ، وهى تبرأ عادة من عناصر الواقعية الفجة الغليظة التى استشرت فيما بعد ٠

وكان لتقاليـد التمثيل القديمة أثر كبير فى توجيه الأعمال الأدبيـة الى ملاحظه الحياة بوعى ناقد بصير ينفذ الى خباياها ، ومن هنا فانها على ما يبدو قد وصلت فى القرن الثانى عشر الى الطبقات الدنيا وجاءت معها بلون من الازدهار فى التمثيليات الشعبية التى ما لبثت عدواها أن سرت الى الدراما الدينيـة بدورها وأسهمت فى تـكوين جمهور وذوق شعبيين على قدر كبير من الالتصاق بالواقع الحى ٠

ويستعرض « أويرباش » بعـد ذلك بعض المظاهر الأخـرى للواقعية فى العصور الوسطى فيقدم نموذجا من قصص البلاط فى القرن الثـانى عشر ، ويلاحظ أنها تمثل لوحة متنوعة شيقة لحياة طبقة اجتماعية واحدة، تعزلهـا عمـا سواها ولا تسمح لهـا بالظهـور الا من خـلال مغامـرات ذات طابع هزلى أو غليظ فى معظم الأحيان ، وبهذه الطريقة فان الفصل بين الطبقات ، بين أهل القدر والمقام الرفيع من ناحية وبين من دونهم من الهزليين أو الغلاظ من ناحية أخرى يظل قائما بشدة فى مضمون هـــذه القصص بالرغم من ذلك لا يمكن الحـديث عن مثل هذا الفصل المتشدد فى الأسلوب ، لأن قصص البلاط لا تلتزم الأسلوب الرفيع ولا تقـوم التفرقة الطبقية فيها على الصيغ الأدبية واللغوية ، ومع أنها شعرية الا أن البحر الذى تستخدمه ذا المقاطع الثمانية مريح ومتحرك ومطاط بالنسبة للقافية ، وهو يطمئن بدون مجهود الى جانب أى موضوع وعلى كل مستوى عاطفى أو فكرى بالاضافة الى أن هذا البحر يخدم أغراضا متنوعة سواء كانت فى جمل هزلية أم فى حياة القديسين ، وعندما يعالج موضوعات خطيرة أو رهيبة يحتفظ بسـذاجة تهـز النفس لمـا يتميز به من روح طفـــولى

حساس ولغة أدبية شابة تجهد كى تسيطر على الحياة العادية التى لم تثقل بعد بعبء النظرية ولم تبرأ من التنوع « العامى » الطريف ٠

والواقع أن مشكلة ارتقاع مستوى الأسلوب لم تصبح قضية وعى فى اللغاتالعامية الأوربية الا بعد هذا بكثير ، خاصة لظهور «دانتى» ،ويعتبر الجو السحرى الذى يلف قصص البلاط من أهم عوامل حصرها وتحديدها من الوجهة الواقعية مهما كانت تمثل بعض الطبقات الاجتماعية المعينة ، لأن هذا يجعل كل صورة ملونة أو حية للواقع المباشر تبدو كما لو كانت قد نبتت من الأرض الاسطورية دون أن تعتمد على أساس موضوعى تاريخى ، فلا نجد فى قصص البلاط هذه أى تفسير للظروف الجغرافية أو الاقتصادية أو الاجتماعية التى تضطرب فيها ، بل أن صورها تنبع عفويا من الأسطورة السحرية أو المغامرة الخارقة ٠

ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيرا فى أدب الفروسية الأوربية فى العصور الوسطى ، لأن تجربته تنحصر فى عالم المغامرات التى لا تنقطع دون أن تحتوى على أى شىء آخر ، فلا يحدث فيه الا ما يعتبر مسرحاً للمغامرة أو اعدادا لها ، فهو عالم قد خلق وأعد لوظيفة ثابتة هى تجربة الفروسية ، ومنظر خروج البطل « كالوجرينانتى »فى النص الذى يحلله المؤلف كنموذج لأدب الفروسية يعرض لنا هذا بوضوح تام ، فهو يسير طول اليوم ولا يقابل الا القلعة المستعدة لاستقباله ، دون أن يذكر شيئا عن الظروف والشروط العملية التى تجعل من الممكن أو من المناسب فى التجربة العادية وجود مثل هذه القلعة فى وحدتها التامة ، هذه المثالية تعود الى البعد عن محاكاة الواقع ، ومن هنا فان قصص الفروسية تسكت عما هو وظيفى ، فالحقيقة التاريخية لوضع الفروسيةلا أثر لها ، ولا يمكن أن ننتزع من هذا الشعر أى رؤية عميقة للواقع الزمنى ، ولا حتى لطبقة الفرسان أنفسهم ، بالرغم من كمية التفاصيل التاريخية الثقافية الهائلة حول ممارساتهم الخارجة وصيغ حياتهم عموما ، اذ أنها عندما

كانت تتعرض للواقع لم تــكن تشــغل الا بوصف الجـــوانب السطحية العرضية منه ٠

وهنا يصل « أويرباش » فى تحليله لمظاهر الواقعية الأوربية الى « دانتى » فيلاحظ على الفور أن موضوعات « الكوميديا الالهية » تمثل طبقا لسلم القيم القديمة خلطا رهيبا بين السمو والانحطاط ،اذ نجد فيها شخصيات تاريخية شبه معاصرة للمؤلف عامية جدا وشبه مجهــولة ، وهى تعرض فى غالب الأمر فى أشد حالاتها واقعية و « انحطاطا » دون النظر الى أى شىء آخر ٠ فليس عند « دانتى » كما يعرف قراؤه أى حد فاصل فى محاكاته التامة المباشرة لما هو عامى وغليظ ومنفر ، وهى أشياء لا يمكن أن تعد سامية بالمعنى القــديم للسمو ، أما هــو فيجعلها كذلك بطريقته فى تنظيمها وتجسيمها ، وكثيرا ما علق الشارحون عــلى خلطه اللغوى فى الأسلوب بين المستويات ، ولنأخذ مثلا على ذلك بيته الذى يقــول فيــه « اتركهم يهرشون الموضع الذى يأكلهم » فى واحــد من أكثر مشاهد « الفردوس » جلالا وقداسة لندرك على الفور الفرق الشاسع بينه وبين « فرجيل » مثلا ، ولم يرق فى عين كثير من كبار النقاد ولا للذوق الكلاسيــكى فى عصور كاملة هذا القرب الشديد بين ما هو عامى وما هو رفيع ، أو « هذه الغلظة السخيفة المنفرة فى كثير من الأحيان عند دانتى » على حد تعبير « جوته » فى بعض تحليلاته ، وهذا شىء مفهوم تماما ، فليس هنــاك مؤلف فى تلك العصــور أتضحت فى أعمــاله كل مــلامح التناقض بين التقليديين : القديم بفصله بين الأساليب والمسيحى بخلطه بينهما كما نجد عند هذه الموهبة الجبارة التى تــدرك كليهما وتمتد الى معانقة القديم دون أن تهجر دورها فى بناء الحديث ٠

ولم يحدث أبدا لدى أحــد غير « دانتى » أن اقترب خلط الأساليب بكسرها بهذه الشدة ، لأن الكتاب فى العصور الوسطى كانوا يدركون ما فى العهد القديم من خلط الأساليب ، ولكن « دانتى » كان أول من قرأ

الشعراء القدامى بنوايا فنية ، ليتبنى نغماتهم وبحورها ، وكان أول من تصور فكرة « العامى الوجيه » · وقد كان من الممكن التماس الأعذار لشعراء العصور الوسطى المسرحيين فى خلطهم بين الأساليب لسذاجتهم وافتقادهم لأية نوايا شعرية رفيعة وطابعهم الشعبى الغالب ، ولهذا لم يكونوا خاضعين لنفس القواعد الصارمة ، أما فى حالة « دانتى » فليس من الممكن التحدث عن سذاجة أو نقص فى الوعى أو النية ، فنفس كلماته ومعارضته لأسلوب « فرجيل » واستدعاءاته لربات الالهام والشعر ، والعلاقة الدرامية المتوترة بين المؤلف وعمله نفسه كما تشف عنها كثير من المشاهد ونغمة كل بيت تصب جميعها وتنبعث من منطقة السمو بأعمق مدلولاتها ، ولهذا لا ينبغى أن ندهش عندما نرى أن هذا العمل العبقرى لم يكن مشبعا ولا مرضيا لذوق كثير من الدارسين الانسانيين بما يمثله فى نظر من تربى على مثل هذه الدراسات وقوانينها ·

على أن محاكاة الواقع عند « دانتى » انما هى محاكاة للتجربة المحسوسة فى الحياة الأرضية الدنيا التى يبدو أن خصائصها الأساسية تتكون من العنصر التاريخى النامى المتغير ، ومهما تحرر الشاعر المحاكى فان هذا العالم لا يحرم من الصفات الجوهرية للواقع ، فبالرغم من أن سكان الملكوت الثلاث يوجدون فى حالة ثابتة لا تتغير فان دانتى على حد تعبير « هيجيل » فى دروسه عن علم الجمال « يستغرق فى عالم حى من الواقع والعواطف البشرية حتى فى هذا الوجود الذى لا يتغير » ·

واذا كان العالم الآخر عند « دانتى » يمثل شيئا مفروغا منه على المستوى الالهى فان جميع ما يقع على الأرض انما هو تشخيص مجازى بالقوة ، وهذا ينطبق أيضا على أرواح الموتى المختلفة التى لا تدرك حقيقة وجودها الكاملة الا فى هذا العالم الآخر ، ولا تصل الى واقعها الحقيقى الا فى رحابه · وبهذا تصب ملحمة « دانتى » فى تجربة مباشرة للحياة تتجاوز ما عداها وتبنى تصورا للانسان غنيا فى أبعاده وأعماقه ،

أصيلا فى مشاعره وعواطفه ، يؤدى الى اهتمام حار غير متحفظ بهـا ، بل يؤدى الى الاعجاب بتنوع الانسان وعظمته ، هـذا الاهتمام المباشر المعجب بالانسان يجعـل صورته قـرينة لصورة الله ، ومن هنـا فان « الكوميديا الالهية » تعبر واقعا فعليا لجوهر وجود الانسان فى المفهوم المسيحى التشخيصى وتكسبه حياة مستقلة واقعية ٠

* * *

وكانت الشروط الاجتماعية اللازمة قد توفرت لمولد أسلوب متوسط ـ بالمفهوم القديم ـ فى ايطاليا منذ النصف الأول من القرن الرابع عشر ، اذ شهدت المدن ازدهار طبقة جـديدة من الأشراف والنبـلاء ، تربطها وشائج قوية فى عاداتها وتصوراتها بثقافة الاقطاع والبلاط ، مما كان كفيـلا بأن يدمغها بطابع جـديد أكثر شخصية وواقعية نتيجة لبنيتها الاجتماعية المختلفة وتأثرا بطلائع التيارات الانسانية ٠ وأدى هذا الى رحابه الأفق الداخلى والخارجى ، مما خلخل القيود التى كانت قائمة من قبل ، وجعـلها تطـل على آفاق المعـرفة التى كانت قاصرة على رجال الكنيسة ، وعزز بالتدريج طريقة جـديدة للتعليم فى خـدمة التعامل الاجتماعى ، وأصبحت اللغة ـ التى كانت منذ فترة وجيزة ثقيلة مفككة ـ مرنة مليئة بالايحاءات ، ودللت على قدرتها فى ارضاء حاجات الحيـاة الاجتماعية المفعمة بالحساسية والظرف ، وظفر الأدب الاجتماعى بما لم يتح له من قبل وهو المناخ الواقعى الحى ٠ ولا شك أن هـذا كان وثيق الصلة بفتوح «دانتى» فى الأسلوب التى تمت فى الجيل السابق مباشرة ، ولكن المؤلف الذى خطا الخطوة الحاسمة فى الاتجاه الواقعى الدنيوى كان « بوكاشيو » فى مجموعته القصصية « دى كاميرون » التى تعـد الاستجابة الفنية الكاملة لهذه الظروف الاجتماعية الجديدة والتى تمثل مولد الأسلوب فى الأدب ٠

بيد أن ذلك الاتجاه الانسانى فى تناول الحياة كان يفتقد القـوة

الأخلاقية البناءة ، وركز على الجانب الغزلى باعتباره الموضوع الأساسى لديه ، لكنه غزل هين لا اشكال فيه وإن كان يحتوى على بذور للصراع قابلة للتنمية ، وكانت هـذه نقطة انطلاق عملية فى حـركة جانحة ضد الثقافة المسيحية فى العصور الوسطى ، لكن هذه النزعة الغزلية لم تكن تحتوى على القوة الذاتية الكافية كى تصور الواقع بطريقة مأساوية أو مشكلة · وقد رفض « بوكاشيو » وحدة المجموع عندما حاول التمثيل الكامل لمناحى الواقع العديدة فى عصره ، فقد كتب مجموعة من القصص القصيرة والحكايات التى تتعاقب فيها الأحداث دون رابط يجمعها الا هدف التسلية الراقية ، على أنه يهجر فيها المشاكل السياسية والاجتماعية والتاريخية التى كان « دانتى » قد نفذ اليها من قبل بطريقته التشخيصية العميقة وصهرها تماما مع أشد حالات الواقع عادية وتفاهة وقربا من الحياة المألوفة ·

* * *

ويتابع « أويرباش » رحـلة التصوير الواقعى فى الأدب الأوربى على مر العصور حتى يصل الى « مونتين » فى مقالاته التى يصور بهـا الطبيعة الانسانية بوصف نفسه وحياته الخاصة ، وتعتبر الصراحة أهم ميزة يتسم بها « مونتين » فى منهجه لتمثيل الحياة بأكملها · وقد كان مقتنعا بأن هذا التمثيل ــ للروح والجسد معا ــ لا ينبغى أن يتجزأ بأية حال ، وقـد أضفى على هـذا الاقتناع صبغة عملية مطلقة بكل هـدوء واطمئنان ، دون أن يصحب وصفه لنفسه بأية حركات فجة مسرفة · وهذه واقعية جذرية لم يكن احد قد وصل اليهـا من قبله ، وقليل من أدركها من بعده ، فهو يتحدث عن جسمه وعن طبيعته المادية لأن هذا يمثل جـزءا أساسيا من نفسه ، لكن ما يثير الاعجاب به أنه عندما يغرق فى الوصف الحسى المباشر لخصائصه الشخصية الحيـة لا يثير فى القـارىء أى شعور بالاشمئزاز ، فوظائفه الجسمية ، وأمـراضه ، وحتى مـوته ،

يصهرها جميعا بطريقــة تجعلها عاملا حاسما ملموسا فى تركيبه الخلقى والروحى مما يجعل أى فصل بينهما متعسفا غير معقول ٠

وقد كان وصف « أية » حياة خاصة بأكملها ــ كما نرى فى مقالات « مونتين » ــ بلهجة جادة تماما كفيلا بأن يكشف عن الشروط أو الظروف العامة للوجود والطبيعة الانسانية ، محاطا باطار « أى » موقف بالصدفة فى حياته ، يشغل نفسه بلمحات الوعى الخاطفة التى يتناولها كيفما اتفق ٠ ومنهجه بدقة هو هذه النوعية : « أى شىء » دون اختيار مسبق ، وأسلوبه ليس رفيعا ولا يحاول أن يصطنعه ، فهو يجد متعة لا تنفذ ــ على حد تعبيره ــ فى الأسلوب الذى يعرفه بأنه أســلوب « كوميدى مركز » مشيرا بذلك الى الأسلوب الواقعى للكوميديا القديمة ، لكن جوهره ليس هزليا بأية حــال ، بل هى الطبيعة الانسانية بكل ما تــكنه من مشــاكل وتنطوى عليه من أعماق حائرة هى التى تكسبه جدية رصينة ٠

* * *

وفى رؤية مجملة لواقعية أواخر العصور الوسطى يبرز «أويرباش» بعض العناصر الهامة ، منها أننا نجد أن صورة الانسان الواقعى الحى التى أبدعها مزج الأساليب على الطريقة المسيحية التشخيصية قد نبتت أيضا فى مجال خارجى بعيد عن الدين ومرتبط بالحياة الاقطاعية الدنيوية، على أن تقديم واقع هــذه الحيــاة كثيرا ما كان يتجــه بعناية خاصة وفن متقن الى دخائلها وأسرارها العائلية الحميمة ، ولم يكن هذا خاليا من التأثير المسيحى أيضا ، اذ كانت له صلة وثيقة بقصص مــولد المسيح وحياة العذراء ، ولكن العنصر الحاسم الذى أدى الى ازدهاره كان يتمثل فى لون من الثقافة البرجوازية التى نمت فى أوربا ــ خاصة فى شمال فرنسا ــ فى نهاية العصور الوسطى ، وان لم تكن على وعى تام بنفسها حينئذ ٠ لكنها زودت فن المحاكاة بعناصر عائلية وداخلية حميمة ٠ وبهذا أدخلت التفاصيل الشخصية اليومية فى مجال الأدب الذى يصور الاقطاع

والنبلاء ، والذى أخذت تتكاثر فيه ـ بدقة كبيرة ومهارة فنية ملحوظة ـ العناصر الواقعية مما جعل طابعه العام برجوازيا واضحا ٠

* * *

ويحلل المؤلف بعد ذلك المشكلة الواقعية عند « شيكسبير » فيلاحظ أولا أنه مهما كانت قوة تأثير الأدب القديم عليه فانها لم تدفعه أبدا الى فصل مستويات الأسلوب والأجناس الأدبية ، وهذا ما حدث عند كثير من مؤلفى المسرح فى العصر « الايزابيلى » ، لأن التقاليد المسيحية فى العصور الوسطى ، والتقاليد الانجليزية الشعبية كانتا ضد هذه النزعة بشدة ، وقد أصبح « شيكسبير » فيما بعد المؤلف النموذجى لجميع الحركات التى نهضت ضد نزعة فصل الأساليب التى طغت على الكلاسيكية الفرنسية ٠

وعندما ندرس فى شخصيات « شيكسبير » هذا الخلط بين الأساليب نجده بالغ العمق ، فالعنصر المأساوى والكوميدى ، الرفيع والوضيع ، يمتزجان امتزاجا خالصا فى معظم قطعه التى تستحق نظرا لطابعها الخاص أن تكون مأساوية ، وتتعاون مناهج مختلفة لأداء هذا المزج ، فالأحداث المأساوية التى تقع فيها عظائم الأمور فى السياسة العليا أو غيرها تتناوب خشبة المسرح مع المشاهد الهزلية المضحكة أو الشعبية الطريفة ، بلون من الارتباط الحر بالحدث الأساسى بشكل قد يكون سطحيا أو عميقا ، كما قد يدخل خشبة المسرح فى المشاهد الفاجعة مضحكون أو شخصيات هزلية الى جانب الأبطال ، يصاحبون الأحداث والانفعالات والخطب التى يلقيها هؤلاء ، وكثيرا ما يقاطعونهم أو يعلقون عليهم بعبارات مازحة ، وأخيرا فان كثيرا من شخصيات « شيكسبير » المأساوية قد تحمل فى طياتها استعدادا لكسر الأسلوب بنزعة هزلية واقعية دائما أو ساخرة فظة أحيانا ، ولا سبيل الآن الى التمثيل على هذه الأحوال المتعددة التى قد نجدها متفرقة أو مجتمعة فى مسرحياته ٠

ولا يفوت المؤلف أن يشير الى العناصر « اللاواقعية » فى أدب « شيكسبير » ، اذ أنه مهما كان يشمل الواقع الأرضى حتى فى أشد أشكاله وأكثرها خلطا الا أنه كان يتجاوز مجرد تمثيل الواقع فى ارتباطاته الدنيوية البحتة ، وهذا ما نراه عندما تدخل فى مسرحه الأرواح والساحرات والأشباح ، وفى أسلوبه اللغوى الذى كثيرا ما يكون غير واقعى عندما ينعكس فيه التأثير البلاغى لكل من « سينيكا » و « بترارك »· وهناك مظهر آخر فى مآسى شكسبير يبعدها عن الواقعية التامة ، فهو لا يتناول الحياة اليومية العامية بجدية كاملة ، والعنصر المأساوى عنده يقع دائما لشخصيات نبيلة من الملوك والأمراء أو رجالات الدولة والزعماء ، أما حين يبدو الشعب أو الجنود أو عامة الناس فان الأسلوب يحاط عندئذ بكثير من الظلال الهزلية الواضحة ، واذا كان حقا أن بعض شخصياته المأساوية قد تهبط الى مستوى يؤدى الى اختلال الأسلوب الا أن العكس ـ وهو صعود الشخصيات الوضيعة ـ لا يمكن أن يحدث عنده ، اللهم الا فى حالة استثنائية فريدة هى حالة « شيلوك » الذى أوشك أن يقترب من المأساة ·

* * *

واذا انتقلنا الى الأدب الاسبانى فى عصره الذهبى خلال القرنين السادس والسابع عشر وجدناه يقدم لنا تناولا حيويا للواقع يشبه التناول « الايزابيلى » فى خلطه لمستويات الأسلوب ، وفى مقاصده العامة التى تشمل تمثيل الواقع اليومى ، لكن دون أن يعتبر هذا هو هدفه النهائى ، لأنه يتجاوز مجرد الواقع عندما يصر على اضفاء صبغة شعرية سامية عليه ، ومع ذلك فيمكن مقارنته بأدب « شكسبير » من بعض الوجوه ، خاصة مايتصل بفصل الأساليب الطبقى : لكنها ستصبح مقارنة محدودة ، اذ أن الكبرياء القومى الاسبانى كان جديرا بأن يعتبر كل فرد اسبانى شخصية ذات أسلوب رفيع ، دون أن يكون ذلك قاصرا على ذوى المحتد النبيل ، بل ان العامل المركزى الهام فى الأدب الاسبانى ـ وهو الشرف

ومشاكل العرض ـ كان يتيح الفرصة لكثير من التعقيدات المأساوية حتى بين الفلاحين أنفسهم ، وبهذا الشكل تبرز مسرحيات شعبية ذات طابع مأساوى مثل « نبع أو بيخونا » لمؤلفها « لوبى دى بيجا » و « عمدة سلامية » للكاتب المسرحى « كالديرون دى لا باركا » · وبهذا المعنى فان الواقعية الاسبانية أكثر شعبية وامتلاء بمضمون الحياة من الواقعية الانجليزية فى نفس العصر ، فهى تعرض لنا عموما جوانب أكثر حيوية من الواقع اليومى ، وبينما نجد فى معظم البلاد الأوربية ـ خاصة فرنسا ـ أن الحكم المطلق قد أسكت الشعب بطريقة جعلت من النادر أن نسمع صوته خلال قرنين كاملين كان هذا الشعب فى اسبانيا بالغ الالتصاق بخواصه القومية المميزة مما جعله يظفر بأكبر قدر من الحيوية فى تعبيره الأدبى ·

وبالرغم من ذلك يرى « أويرباش » أن الأدب الاسبانى لم يلعب دورا رئيسيا فى مجال غزو الأدب للواقع الحديث ، اذ كان أثره أقل من « شكسبير » و « دانتى » فى هذا الصدد ، وان كان من المؤكد أنه كان ذا تأثير بالغ على الرومانتيكية التى نبع منها التيار الواقعى الحديث فيما بعد : بيد أن تأثيره فيها تمثل فى اخصاب العناصر الخيالية التى لا ترتبط بالواقع · على أن المؤلف يغفل جانبا هاما فى تأثير الأدب الاسبانى فى صياغة الواقعية سبق أن ألمحنا اليه ، وهو تأثير قصص الشطار أو الصعاليك التى كانت بدورها محاكاة للمقامات العربية فى الاندلس والتى كانت حاسمة فى توجيه الادب الاوربى خاصة وجهة واقعية من خلال نموذج الصعلوك الذى قدم رؤية للحياة ملتصقة بالحاجات المادية المباشرة للطبقات الدنيا والوسطى فى حياتهم اليومية ·

اما « دون كيشوت » فيرى « أويرباش » أن موضوعها الأساسى ، وهو خروج الشريف الذى اختل عقله من كثرة قراءاته لقصص الفروسية ليحقق النموذج المثالى للفارس الجوال ، كان كافيا لاشعال شرارة الالهام

لدى المؤلف كى يطلق قــواه مستعرضا الواقع فى عصره طبقا لمــا كان ينبغى أن يعرضه تجاه مثل هذا الجنون . وعندما يستحضر هذا المنظر العام فى حدقة خياله كان « سرفانتيس » يمتع روحه كشاعر لمــا فيه من احكام الصنعة الفنية ولمــا فيه من هذه الفرحة المحايدة التى يكسبها جنون الفارس عندما يشتبك فى صراع مع الواقع المتمثل فى هذا الاطار العام ·

ولم يكن يخفى على القارىء أن هذا الجنون ليس بطوليا ولا مثاليا حقيقة وأنه لا يقبل التوافق التام مع الحكمة والانسانية . ومن هنا يرى «أويرباش» أن تفسير جنون « دون كيشوت » بأبعاد رمزية أو مأساوية فيــه تحميل للنص بأكثر مما يطيق ولا يتأتى الا من خلال تأويلات تضفى عليه ما لا ينبع بالضرورة من صلبه ، اذ أنه منذ « سيرفانتس » حتى الآن لم يحدث مطلقا أن عاد أحد الى محاولة عرض الواقع اليومى وهو ملفوف بمثل هذه الفرحة الكونية وخال فى نفس الوقت من النقد وعرض المشاكل ·

ولا ريب أن كثيرا من النقاد يخالفون « أويرباش » فى تقييمه لرائعة الأدب الاسبانى ومغزاها العــام فى تطور عملية محــاكاة الواقع فى الأدب ، ويبرأون من نزعــة التحامل المألوفة بين المفكرين الغربيين كلمــا عرضوا لمشكلة اسبانيا وعطائها الثقافى للقارة الأوربية ·

* * *

واذا عدنا الى الأدب الفرنسى وجدنا أن فن « موليير » يمثل اقصى درجة يمكن أن تصل اليها الواقعيــة فى اطار الذوق الكلاسيكى الذى بلغ ذروة تطوره فى عصر « لويس الرابع عشر » ، فلم يلتزم بالذوق السائد فى النموذجية النفسية ، بل كان يجنح دائما للعنصر المضحك المبالغ فيه دون أن يقع فى منطقــة الغلظة الخشنة ، على أن « موليير » لم تكن لــديه أدنى فكرة عن تمثيل واقعى لحياة الطبقات الشعبية ، مما جعله يعرضها بمقاييس أرستقراطية ، بل باحتقار أحيــانا كما رأينــا « شيكسبير » ، فجميع ما يضطرب فى مسرحياته من خادمات وفلاحين ، وحتى التجار

والأطباء ليسوا سوى شخوص هزلية ، وشخصيات الخدم ـ خاصة النساء ـ هى التى تمثل أحيانا الشعور العام ، لكنها لا تخرج عن أطار الحركة المنزلية للعائلة البرجوازية ، ودورها يشير دائما الى مشاكل السادة لا الى مشاكلها الخاصة ، كما أننا نفتقد لديها أية تطلعات سياسية أو رؤية ذات طابع نقدى اجتماعى أو اقتصادى ، وحتى نقد العادات فلا يتأتى لديها الا من وجهة النظر الأخلاقيه المحضة ، بمعنى أن المؤلف يقبل البنية الاجتماعية الموجودة ويفترض بالطبع مشروعيتها وبقاءها الدائم ثم يسخر بعد ذلك من مبالغاتها ٠

ونتيجة لهذا فان « موليير » لم يكن حرجا فى استخدام بعض عناصر التهريج فى ملاهيه الاجتماعية ، لكنه كان يتفادى التحديد الواقعى أو العمق النقدى للموقف الاجتماعى والاقتصادى فى العصر الذى تتحرك فيه شخصياته ٠ وعندما كانت واقعيته تتسم ببعض الجدية والخطورة أو الاشكال فانها تعتمد حينئذ على النزعة النفسية الأخلاقية ٠

يقول « بوالو » فى كتابه « فن الشعر » الذى يعتبر انجيل الكلاسيكية ناقدا « موليير » « ادرسوا البلاط واعرفوا المدينة ، فكلاهما يعج دائما بالأمثلة ، وربما كان « موليير » الذى وضح بهما كتاباته قد بلغ المدى المحمود فى فنه لو كان أقل صداقة للعامة ، ولو لم تبالغ شخصياته فى حركتها الخشنة المجوجة ، واذا كانت الكوميديا ـ وهى عدوة الآهات والأنات ـ لا تسمح فى أبياتها بالآلام المأساوية ، فان فنها لا يتمثل كذلك فى الاستحواذ على اعجاب الجماهير بكلمات قذرةمنحطة ، اذ أن من الضرورى لممثليها أن يمزحوا ، ولكن بطريقة نبيلة » ٠

فهو اذن يكرس الفصل الحاسم بين ثلاثة مستويات للأسلوب استلهاما من النماذج القديمة ، على الطريقة الكلاسيكية ، معترفا أولا بالأسلوب الرفيع للمأساة ، ثم بأسلوب الكوميديا الاجتماعية المتوسط الذى يسلى بظرف ويضحك برقة ، ثم الأسلوب « الوضيع » للملاهى

الشعبية الذى يحتقره بصراحة سواء فى لغته غير المهذبة او فى مواقفه الفجـة ، ولذلك ينحى باللائمـة على « مـوليير » لأنه خلطه بالأسلوب المتوسـط ٠

وعلى ذلك يسود المأساة الكلاسيكية الفرنسية فى القـرن السابع عشر الفصل الحـاد بين الشخصيات والأحـداث المأساوية عن المستوى الأدنى منها ٠

فحاشـية الأمـير نفسها يتم اختيـارها بعنـاية ، وتقتصر على الشخصيات الضرورية للحدث من وزراء واهـل ثقة وخدم ، ولا نعثر فيها على أية اشارة للشعب الا نادرا وبعبارات عامة مبهمة ، كما لا نجد اى أثر لتفاصيل الحياة اليومية من راحة ومأكل ومشرب ولحظة زمنية أو منظر طبيعى ، ولو قدمت شيئا من ذلك غلفته بطبقه لامعة من الأسلوب المنمق الرفيع ، وقد ثارت الرومانتيكية على هذه الظاهرة الكلاسيكية ، ولعل أقوى تعبير عن ذلك يتمثل فى القصيدة التى كتبها « فيكتور هوجو » بعنوان « اجابة على اتهام » والتى يقول فيها : ــ « هـل سمعتم ملـكا يتساءل : كم الساعة الآن ؟ » ٠

هذا الترفع يفصل المأساة عن الأساليب الأخرى ، ويجعل الأمراء والأميرات فيها يندمجون باسرافـفى عواطفهم الشخصية التى لا تمس سوى الاعتبارات الرفيعة السامية الخالية من كل أثر للعـوامل اليومية والامها وخبراتها المتجددة ٠

ومن المفارقات الدقيقة أن وحدة الزمان والمكان الكلاسيكية لا تؤدى فى رأى « أويرباش » الى التحديد الواقعى للأحداث ، بل على العكس من ذلك ترفع الحدث فوق الزمان والمكان ، لأن القارىء أو المشاهد يتولد لديهما انطباع شامل عن مسرح مطلق أو أسطورى لا ينغمس فى الحيـاة العادية ، ولأنه مرتفع منعزل تضطرب عليه الشخصيات المأساوية منتزعة

من ملابساتها العادية التافهة لتتحدث بلغة رفيعة وتعبر عن عواطف منتقاة صافية ، ولهذا فان هذه المأساة الكلاسيكية تعرض الحد الأقصى لما وصل اليه فصل الأجناس والأساليب وبعد العنصر المأساوى عن العناصر اليومية الواقعية ·

والتصور الذى نقدمه عن الانسان المأساوى وتعبيره اللغوى انما هو نتيجة لتربية جمالية خاصة تبتعد بشدة عن الحياة العادية المتوسطة لعصرها ، تربية تقوم على نظرية لا تأخذ فى اعتبارها الجانب الواقعى ، وانما تردد قيما أخرى مثل الطبيعة والعقل والفهم الانسانى والممكن والمحتمل ·

ولم يكن فصل الأساليب والأجناس الكلاسيكى الفرنسى هذا مجرد تقليد أو محاكاة للأقدمين كما زعم علماء الدراسات الانسانية منذ القرن السادس عشر ، اذ أنه تجاوز النموذج القديم وتقول على « أرسطو » وقطع صلاته بالتقاليد المسيحية الشعبية العريقة فى مزج الأساليب ، بل ان امتداح الشخصيات المأساوية وعبادة العواطف الحادة تعتبر مظاهر مضادة للروح المسيحى بالذات ·

وقد مارس هذا الأسلوب الفرنسى تأثيرا طاغيا على الأدب الأوربى كله ، ولم تخف وطأته الا تحت معاول الرومانتيكية عندما اختلفت الظروف الاجتماعية والفكرية وبعد مضى فترة طويلة استطاع الأدب فيها أن يكسر القيود التى فرضت عليه ويجمع النغم المأساوى الجاد الخطير بالتفصيلات اليومية الواقعية ·

وعندما نصل الى « فولتير » نجد أن الواقع الذى يقدمه قد عرض بطريقة تتلاءم أساسا مع أهدافه . فاذا كان مما لا شك فيه أننا نعثر فى كثير من أعماله على الواقع اليومى الحى الموزع الألوان فانه يظل غير تام ، بل منقوصا وسطحيا بشكل متعمد بالرغم من جدية أهدافه التعليمية · وفيما يتصل بمستوى الأسلوب فان أعمال عصر التنوير ـ حتى ما لا

يتميز منها بالسخرية الأصيلة كأعمال « فولتير » ـ تتضمن هبوطا نسبيا في موقف الانسان ، اذ يختفي منها التمجيد المأساوى للبطل وتفقد المأساة خطورتها ووزنها حتى عند « فولتير » نفسه ، بينما تزدهر أجناس الشعر المتوسطة مثل القصة الشعرية وما يسمى بالملهاة الدامعة ، فلم يكن هذا العصر ينزع الى المستوى الـــرفيع ، بل كان يبحث عن العناصر المفعمة بالظرف والأناقة والعاطفـــة والعقـــل فى نفس الوقت ، وكلهـــا تتوفر فى الأسلوب المتوسط ٠ على أن « فولتير » كان يتناول أفكاره بجدية وصرامة مما جعله لا يحرم من الطابع المأساوى الرفيع كلية ولهذا لم يفقد صلته بالذوق الكلاسيكى عندما جنح الى الواقعية التى جعلته يتفادى الاستغراق فى المأساة التشخيصية ، وان لم تزد لديه عن نوع لطيف من الواقعية التى تشبه الرغوة أو الزبد الذى تفور به أفكاره ومبادئه ذات السيطرة المطلقة على أدبه ، ومن هنـــا يمكن أن نسمى واقعيته تبسيطية فـــكرية تعليميـــــة ٠

* * *

وقد كتب « شيلير » وهو شاب فى نهاية القرن الثامن عشر قطعة مسرحية عنوانها « الموسيقار ميلير » يوليها « أويرباش » أهمية خاصة كنموذج للادب الألمـــانى وارهاصاته الواقعية ، اذ يعرض فيـــها المـــؤلف موقف « ميلير » وأسرته بطـــريقة مأساوية واقعية فى نفس الوقت ، على أن الجديد فى هذه الواقعية المـــأساوية البرجوازية أنهـــا لم تقتصر على التقاط الرغوة السطحيـــة للحياة الاجتماعية فى صياغة مصير فردى أو مأساوى مفعم بالشجن الشخصى ، وانمـــا حركت كل الأعماق السياسية والاجتماعيـــة للعصر الى الدرجة التى يمكن أن نقول فيها اننا أمام أول محاولة لتجسيم الواقع التاريخى فى مصير خاص ، فلكى نفهم قدر البطلة الفردى لابـــد من ادراك أعماق البنية الاجتماعية بأكملها ، بالرغم من أن نوايا المؤلف السياسيـــة المباشرة قـــد أضعفت أحيانا عمقـــه الواقعى بشكل واضح ٠

ويلاحظ « أويرباش » أن « شيلير » نفسه والأدب الألمانى عموما فى تطوره قد انحرفا فيما بعد عن هذه الواقعية المعاصرة التى نجحت فى مزج الأساليب بحيوية شديدة وقدمت العوامل السياسية والاقتصادية المحددة بطريقة حية ٠

ولم يعد ظهور مزج الأساليب هذا ــ بعد أن أعطاه « شيكسبير » دفعة قوية متحسمة ــ الا فى الموضوعات التاريخية أو الشعرية الخيالية ، فاذا مس المنطقة الواقعية ظل محصورا فى اطار شخصى ضيق ٠

على أن طريقة تناول حياة الانسان والمجتمع البشرى تظل فى أعماقها واحدة سواء كان الأمر يتصل بالماضى أو الحاضر طبقا لمبادىء الواقعية كما أسلفنا ، وأى تعديل فى تناول التاريخ لابد وأن يؤدى الى أعادة تقييم الظروف الحاضرة ، وعندما يعترف الانسان بأنه لا ينبغى أن يحكم على العصور والمجتمعات طبقا لتصور مطلق مسبق وانما حسب العوامل المحددة التى تشمل بالاضافة الى الظروف الطبيعية من أرض ومناخ وامكانات مادية أخرى الاعتبارات الروحية والتاريخية ، وعندما نوقظ بهذه الصورة فعالية القوى التاريخية الحيوية وعدم قابليتها لتكرار الظواهر الآلى ، نظرا لحركتها الداخلية الدائبة ، وعندما نصل الى فهم وحدة العصور التاريخية العضوية مع ما يتميز به كل عصر من خصائص وعندما يسود الاقتناع بأنه يستحيل ادراك مغزى الأحداث كاملا عن طريق المعارف المجردة العامة ، وأنه لذلك لا ينبغى البحث عن المادة اللازمة بالتحقيق فى الآفاق الاجتماعية العليا والأعمال العامة فحسب ، وانما بالبحث أيضا فى الفن والاقتصاد والثقافة المادية والروحية ، خاصة فى أعماق الحياة اليومية الشعبية حيث يمكن التقاط العناصر الخاصة المتحركة ذات المدلول الانسانى العام ــ عندئذ فحسب يمكننا أن ننتظر التجسيم الواقعى الحقيقى الحى للقوى المحركة للمجتمع ، وبهذا

نجد أن قطعة منالتاريخ تقدم في أعماقها اليومية بنية داخلية شاملة يتمثل فيها أصل الظاهرة واتجاهها الذى تسلكه فى التطور ٠

ومن المعروف فى الدراسات الانسانية أن هذا المبدأ التاريخى الهام قد نما أساسا فى ألمانيا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وتبلور خاصة على يد « جوته » ، واذا كان الذى يعنينا الآن هو التجسيم الواقعى الذى يعد هذا المبدأ التاريخى روحه ولبه فانه من الضرورى أن نشير الى أن كثيرا من الأسباب قد حالت دون ازدهار الواقعية العميقة نتيجة لنمو هذا المبدأ فى ألمانيا ، ولعل من أهمهـا الظروف التى كانت سائدة عندئذ فى التركيب الطبقى الاجتمـاعى وارتباطـات كبـار الكتاب به ، والطابع الاقليمى الضيق الذى سيطر عليهم مما حال دون الرؤية الشاملة للواقع العريض ، وجنح بهم الى التعمق فى الخصائص المحليـة والعكوف على النفس لاجترارها دون استشراف الآفاق العالمية الموضوعية للواقعية ٠

* * *

ولكن الأدب الذى اتجه فى تطوره نحو تحقيق هذا المبدأ التاريخى كان هو الأدب الفرنسى الذى سار فى طريق الواقعية الصحيح منذ أخذت قاعدة الفصل بين الأساليب الكلاسيكية فى التراخى أواخر القرن الثامن عشر ، وتكفل « ديـدرو » بتبنى أسلوب متوسـط من الوجهتين النظرية والعملية وان لم يخل من طابع عاطفى برجوازى ٠

وتطورت الفكرة على يد « روسو » الذى استطاع بقدرته على اعطاء بعد جديد للفردية أن يتعمق فى البنـاء الاجتماعى والواقع التاريخى ، وان كان تركيزه على الحق الطبيعى أبعده الى حد كبير عن تناول الحياة اليومية الواقعية المباشرة التى لم يمسها بعمق الا من خلال « اعترافاته » ذات الأسلوب المحاكى الصادق للوجود الانسانى ، على أن أهم اضافاته فى هذا الصدد قد ترتبت على نظرية « العقد الاجتماعى » حيث أخذ يقارن بين الحيـاة التاريخية السياسية الواقعيـة من جانب والنموذج المثالى

النظرى من جانب آخر ، مما أدخل لأول مرة فكرة « تناول الواقع على أنه مشكلة » تحتاج للتحليل والحل ، وبهذا برز الواقع التاريخى بشكل محدد كما لم يبرز من قبل ·

وقد خطت الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ـ خاصة فى فرنسا ـ الخطوة الحاسمة الأخيرة فى مزج الأساليب حيث اتضح لدى « فيكتور هوجو » ورفاقه التناقض البارز مع الطريقة الكلاسيكية فى تناول الموضوعات والأساليب الأدبية ، والنزعة الحادة الى مزجها وخلط عناصرها الرفيعة بالخشنة ، ولكن هذا الخلط ظل محصورا فى نطاق التعارض المطلق بين طرفى النقيض دون أن يأخذ فى اعتباره الواقع الانسانى الحى ، وجاء « بلزاك » ليأخذ على عاتقه عرض الحياة المعاصرة له فى جميع أبعادها الاجتماعية والتاريخية والانسانية ، كما سبق أن أوضحنا من قبل ـ وبهذا أصبح بحق مؤسس الواقعية الكبرى فى الأدب الأوربى الحديث وصاحب منهجها الأدبى ·

* * *

ويختم المؤلف دراسته برصد الخواص المميزة لواقعية ما بين الحربين فى الأدب الأوربى ، فيرى أنه من الممكن ايجازها فى قضيتين أساسيتين هما الزمن وتيار الوعى ·

فقد أخذ الكتاب يبحثون عن وسائل جديدة لتقديم الواقع فى أبعاده المختلفة ، لا من وجهة النظر الموضوعية فحسب ، وانما من المنظور الذاتى أيضا ، فوقعوا فى فترة ما بين الحربين على أدوات فنية جديدة مثل تيار الوعى الذى يعكس حركية الضمير الخاص فى عناقه للوجود ، والتوزيع الزمنى الذى يند عن الحرفية التاريخية ليسلط على الواقع ضوءا جديدا متغيرا فى مستوياته المتعددة · تاركا وراءه الفكرة القديمة عن « وجهة النظر » التى كانت تتمثل فى الملاحظة والمراقبة والتعليق ، باحثا عن رؤية أشد خصوبة وحداثة · وتعددت التيارات التى تدفقت فى هذا الاتجاه

وسلك بعضها طريق عرض الواقع فى تخلخله وتفككه لينتهى الى تفسير أعمق وأثرى له ٠

ومن هنا يحدد المؤلف أهم ملامح الواقعية فى هذه الفترة الأخيرة بأنهـا جنوح الى تمثيل تكاثر الضمائر الشخصية فى تيار الوعى وتعدد المستويات الزمنية ، وتخلخل الروابط بين الأحداث الخارجية نتيجة لاختلاف مناطق الرصد أو وجهات النظر فى التحقق من صدق هذه الأحداث ، وكلها عوامل شديدة الارتباط والتماسك فيما بينها ، كما أنها تهدف فى مجموعها الى اثراء الرؤية الواقعية بتجارب فنية وحيوية جديدة تضعها فى مستوى العصر الحديث ٠

واذا كان جهـد أويرباش » الجبار فى اعادة تقييم الأدب الأوربى من خلال المنظور الواقعى قـد لقى التقدير والاحترام من جميع الدارسين باستثناء أعـداء الواقعيـة التقليديين ، خاصـة « ويليك » الذى يرى أن المؤلف قد حاول التوفيق بين تصورين مختلفين للواقعية : أحدهما يمكن تسميتـه بالتصـور الوجـودى ، اذ يحلل اكتشافات الواقع المعـذب فى اللحظات الحاسمة الكبرى من خلال مواقف متطرفة ، كموقف « ابراهيم » فى استعداده للتضحية بابنه طبقا للعهد القـديم الذى حلل « أويرباش » بعض نصوصـه ، وكموقف « مـدام دى شاتيل » التى قررت حسب نص أدبى فرنسى قديم عدم انقاذ ابنها من مشنقة الأعداء حفاظا على كرامة زوجهـا النبيل ٠ والمفهوم الثانى للواقعيـة هو التصور الفرنسى خلال القرن التاسع عشر والذى يحـدده المؤلف بأنه « وصف الواقع المعاصر المنغمس فى تيار التاريخ الموضوعى المتحرك » ٠

ويرى « ويليك » أن هناك تناقضا بين التصورين الوجودى والتاريخى ، اذ أن الوجودية ترى الانسان بتوحده وعريه كائنا غير تاريخى ، والمذهب الوجودى نفسه يبدأ « بكير كجارد » الذى لم تكن فلسفته سوى اعتراض ضخم على « هيجيل » رائد التاريخيـة . ويخلص « ويليك » من ذلك الى

محاولة تحديد مفهوم الواقعية عند « أويرباش » فلا يجد الا ملامح سلبية بحتة اذ أنها لا ينبغى أن تكون تعليمية ولا أخلاقية ولا غزلية ولا كوميدية ٠

والواقع أن هذا النقد يتعمد اغفال أمر جوهرى هو أن « أويرباش » نفسه قد رفض منذ البداية التحديد الأيديولوجى لمفهوم مسبق للواقعية تفاديا للدخول فى جدل نظرى عقيم ، ثم أخذ يبنى تصوره لا على أساس مواقف وجودية متأزمة وانما على محور مركزى هو محاكاة الأدب للحياة كبناء جمالى يعكس أبنية اجتماعية متحركة تاريخية ، وقد اختار محكا لهذا الانعكاس نظرية فصل الأساليب والأجناس الأدبية شارحا كيفية تولدها وتطورها وصلاحيتها القياسية فى اختبار قرب الأدب أو بعده عن التمثيل الواقعى للحياة ، ولم يكتف بتضمين دراساته هذه الفكرة الجوهرية بل عمد الى بلورتها نظريا فى خاتمة كتابه دفعا لأية شبهة أو غموض ٠

* * *

وقد ثبت لديه أن الواقعية الفرنسية ـ كما بدأت فى التبلور فى منتصف القرن الماضى ـ قد تخلت نهائيا عن هذه النظرية ونتائجها الجمالية بأن وضعت مزج الأساليب الرفيعة و « الوضيعة » الذى نادى به الرومانتيكيون فى خدمة محاكاة الواقع وتقديمه فى جميع أبعاده اليومية والتاريخية المشكلة ، بل والمأساوية أيضا ، من خلال شخصيات عادية عملية ، واذا كان هذا التصور يعد القمة التى وصلت اليها الآداب الحديثة فى تطورها الذى استغرق قرونا فانه لا يعتبر نهاية المطاف ، بل يفسح الطريق لتجارب أخرى فى تصور الواقع المتغير والتقاطه دائما بالأساليب الفنية التى تناسبه ٠

كما ثبت لديه أن هذه الثورة التى أعلنتها الرومانتيكية وحققتها الواقعية على نظرية فصل الأساليب والأجناس لم تكن الأولى فى تاريخ الأدب الأوربى ، وأن هذه النظرية نفسها كانت من صنع أنصار المحاكاة

الحرفية الملفقة للأدب القديم فى القرنين السادس والسابع عشر ، أى من صنع الكلاسيكية المحدثة ٠

أما خلال العصـور الوسطى وعصر النهضة فقد كانت هناك صيغ واقعية جادة فى الأدب والشعر والرسم ، اذ لم تكن لقاعدة فصل الأساليب قيمة عالمية ٠ ومهمـا اختلفت واقعيـة العصـور الوسطى عن الواقعيـة الحديثة فانهما يتفقان فى هذا الجانب ٠ وقـد أولى « أويرباش » اهتماما كبيرا بدراسة الطريقة التى تولد بهـا هذا التصور الواقعى فى العصور الوسطى ، والدور الذى لعبتـه الثقافة المسيحية فى هذا الصـدد عندما مزجت مأساة المسيح بالحياة اليومية الواقعيـة فى وحدة كسرت بعنف حواجز الأساليب المصطنعة ٠

* * *

ولعل هـذا الجانب الأخير يوحى لبعض الباحثين عنـدنا بلون من الدراسات النظيرة التى تتتبع بالتحليل التاريخى والفنى الدقيق أثر القرآن الكريم فى تكوين النسيج اللغـوى والمجازى والفكرى والخيـالى للأدب العربى ، وفعاليتـه الحاسمـة فى توجيـه الأساليب والصيغ الأدبيـة ، وتشكيلـه لفن القصـة على أسس جماليـة محـددة ، وتؤدى الى معرفة الأسباب العميقة لتصـور تطور الأجناس الموضوعيـة فى الأدب العربى المحافظ مع ازدهارها وتنوعها فى الآداب الشعبية التى لم تصدر عن روح أقل اعتزازا بالقيم الدينية وان كانت أكبر قدرة على الابداع والابتعاد عن النفاق الرسمى الذى أسهم فى تجميد الحركة الأدبية ٠

أمريكا اللاتينية والواقعيـة السحرية

تشير الدراسـات النقـدية الفلسفيـة لصفوة كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية الى أن الواقعية بمفهوما الغربى التقليدى وقيمها الجمالية التى سبق لنا عرضها قد مرت فى هذه القارة الشابة التى تشبهنا الى حد بعيد ثقافيا وأيديولوجيا بأزمة كبرى انشقت على أثرها الى تيارين أساسيين :ـ

أحدهما التيار الطبيعى الذى يقتفى أثر « زولا » التجريبى الوثائقى فى جانبه النظرى ٠ والثانى أخـذ يبحث عن صيغة واقعيـة خاصة به ، حتى اهتدى بفطرته وبوحى من أصوله الانسانية والثقافية والاجتماعية الى شكل جديد من أشكال الواقعية . قد يبدو متناقضا معها للوهلة الأولى، ولكنـه فى حقيقـة الأمـر اثراء لفهومهـا العادى وادخال لعنصر جدلى فى تركيبهـا ، وتأكيد لعوامل حقيقيـة فعالة فى بنيتهـا وهو « الواقعيـة السحرية » التى سنعرض لها فى هذه الصفحات ٠

واذا كانت القصة هى الجنس الأدبى الذى تطور بسرعة مذهلة فى أدب أمريكا اللاتينية ، بالرغم من أن السلطات الاسبانيـة المحتلة كانت قـد أصدرت عقب اكتشاف القارة الجديدة مرسوما « بتحريم » القصة حتى تقطع الطـريق على نمو الخيـال المغـرق واختلاط الواقع بالخرافة وتضمن انصراف الناس الى التبشير الدينى المسيحى بين الهنود الأصليين، فانه مما لا يخلو من المعنى أن جنس القصة بالذات هو الذى « انفجر » ـ على حـد التعبير الحرفى الشائع بين النقاد الآن ـ فى الأوساط الأدبية لتمثل ـ ربمـا لأول مرة ـ الغزو الأدبى المضاد الذى يصـدر من منطقة تنتمى الى ما يسمى بالعالم الثالث ، فيغمر الأسواق الأوربية والأمريكية الشمالية ، لا كنوع من الطرائف الغريبـة التى لم تخل منهـا يوما هـذه الأسواق ، وانما كفتح حقيقى فى ميدان الأدب العالمى وتيار شاب يتدفق

منه دم طازج ساخن يبعث الحياة فى أدب يبدو أنه كان على وشك الجفاف والشيخوخة ٠

* * *

وقبل أن ندرس معالم هذا القناع « الواقعى » الجديد فى القصة ينبغى أن نلقى نظرة سريعة على الشعر ، فنجد أن كبار الشعراء فى أمريكا اللاتينية ـ وقد توج ثلاثة منهم بجائزة « نوبل » ـ قد جهدوا فى خلق عالم خالص الخيال واكتشاف واقع آخر غير الواقع العادى الملموس يمتد فى أعماق الأرض كالجذور غير المرئية التى ينبت منها هذا العالم الحسى الواضح ، واذا كان الشعر بطبيعته ينزع الى الصور الجمالية الرمزية المركزة فانه فى أمريكا اللاتينية يكاد يعود الى منبع واحد هو « الأسطورة » باعتبارها مجمع الرموز ومجلاها معا ، اذ أن الأسطورة تركز الفكرة فى مجموعة من الصور المرتبطة التى يستطيع القارىء أن يستخلص منها نتائجها الأخيرة عندما يصل الى مشارف أقصى ما يمكن أن يقال ، على ضفاف معانى الكلمات قبل أن تقع فى هوة الصمت

واذا هجر أحد هؤلاء الشعراء الأسطورة لم يحترق بوهج الواقع اللافح المباشر بل احتمى بظل فنى آخر هو « الحلم » كما هو الحال عند « نيرودا » الشاعر الذى أصبح هو نفسه عقب مصرعه دفاعا عن الثورة فى « شيلى » أسطورة أخرى مثل « جيفارا » و « الليندى » ٠ وقد كان من المتوقع من « نيرودا » أن يتخذ موقفا مذهبيا متعصبا لا للواقعية على عمومها فحسب ، وانما للواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص نظرا لعمق التزاماته الأيديولوجية والسياسية المباشرة ، ولكنه فى احدى تحليلاته المطولة الأخيرة(١) أعلن أنه اذا كان يؤمن بأن الواقع لابد وأن

(١) انظر : Guibert, Rita, Seite Voces de America Latina, Mexico, 1974, p. 71.

يكون العنصر الحاسم فى تشكيل الرؤية الأدبيـة الا أنه فى نفس الوقت يرفض الواقعية كمذهب ، ويرى ــ عن اقتناع ــ بأن الرمزية ــ لم تفقد أهميتها وضرورتها منذ نشأت فى الأدب الفرنسى حتى الآن ، لأن الرمز أحد قواعد الابداع الشعرى ، وان كانت الرمزية بدورها كمذهب قـد أصبحت ــ على حد تعبيره الموفق ــ مقبرة كبرى للرموز ٠ وبهـذا يضع « نيرودا » نفسه ضـد فكرة التمذهب عموما ، ويرى أن الواقعيـة تمثل جزءا حيويا فى الرؤية الخلاقة ، ولكنها « كوصفة فنيـة » لم تثمر سوى تشويهات غريبة للواقع ، كما انتهت الرمزية الى استرخاص الأحلام ٠ وبهذا يظل الواقع والرمز أجزاء لا تنفصم عن حركة النمو الأدبى الخصبة حيث يختلطـان ويمتزجان فى كثير من المستويات ، أما الشعارات المذهبية فلا تمثل سوى أشباح فترة أدبيـة ماضية ، والاحتماء بهـا يعنى فقدان الثقة فى عملية التطور الخلاق نفسها ، كما يعتقد « نيرودا » أن الحركات الفنية والموسيقية لها حياتها الخاصة ، تنمو وتثمر ثم تتحلل وتتلاشى ، وليس هناك أى ضرورة لمقاومة حركة ثقافية ما ، لأنهـا دائما تحتوى على بذرة نضجها وموتها معا ٠ وعلى هـذا فانه يرى أن الواقعية باعتبارها مدرسة ضخمـة قـد ارتبطت شكليا بخارج الحياة الانسانيـة فى الأدب والفنون التشكيلية ، وقد انتهت بعد أن أثمرت بعض الأعمال الكبرى التى لم تخل من مظاهر القبح والهبوط ، ويتفادى « نيرودا » بلباقة شديدة التعرض لتقييم محاولة البعث الاشتراكية لها ، ويؤكد أن الأدب لابـد وأن يكون تجربة شخصية عميقة تستغرق أبعاد الزمن والواقع والحلم ، حيث ينبغى أن نترك لهـذه المواد أن تأخذ موقعهـا الحقيقى وتتبادل أدوارها طبقـا لحاجات الفنان الداخليـة الحميمـة من جـانب ولضرورات العصـر الذى يعيشـه من جانب آخر ٠

* * *

هـذا النقد النظرى للواقعية يأتى كل انتاج « نيرودا » وغيره من

شعراء أمريكا اللاتينيـة لتأكيده ، وبهذا فان ما نطلق عليـه التنويعات الاقليمية ليس فى حقيقة الأمـر ـ وفى أسعد حالاته ـ سوى نقد خصب يتدارك الجوانب التى أغفلتها المبادىء الأولى ويثريها بالعناصر المحلية الخاصة بكل اقليم ٠

ونعود الى المظاهر الفنية الأخرى فى أمريكا اللاتينية فنجد أنه اذا كانت الواقعيـة ـ مع تأويلاتها المتعددة ـ هى المذهب السائد فيها خلال القرن الحالى فانها تستجيب لتصور أصيل خاص بهـا نستطيع أن نلمس مظاهره فى جوانب كثيرة ، ابتـداء من فن الرسم الحائطى الضخم الذى تزعمـه كل من « ريبيرا » و « اسكيروس » فى « المكسيك » الى قصص الثورة المكسيكية ، والمسرح الطبيعى الأجنتينى ، وان كان العصب الرئيسى أو العمود الفقرى لأدب أمريكا اللاتينية عموما يتمثل فى لون خاص بهـا هو الذى يبحث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهرى الملموس دون أن يغفله أو يسقطه من حسابه ، بل يصبغه بصبغة مميزة لهذه المنطقة بالذات كانت جديرة بما يصب فيهـا من ثقافة جماعية متعددة الروافد ـ من هنـدية وأوربيـة وأفريقيـة ـ بأن تعثر على صبغتهـا الخاصـة الأصيلة(١) ٠

واذا كان الخيال الخلاق فى أى أدب يعتمد على العناصر الواقعية التى يتغذى من أشكالها المحددة حتى يصبح تحويلا وظيفيـا لصورتها يتميز بالخواص الشخصية لكل كاتب أو شاعر ، فان الأمـر المميز لآداب أمريكا اللاتينيـة يذهب الى أبعـد من مجرد الاستخدام العادى للمواد المحددة فى ابداع الصور الفنية ، اذ أنها تندفع فى مجال الاغراق الخيالى حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس لتجسيم مواجهة الانسان للظروف المحيطـة به ، فهـذه الآداب فى جوهرها لا تكتفى بالتحليقـات

---

(١) انظر : Xirau, Ramon, America Latina en su Literatura, Mexico, 1974, P. 184.

الخياليـة التى تنتهى الى تحويل الواقع وتحليلـه لعلاقات غير عادية ولا مألوفة ، ولكنها تعثر فى نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلما لا يمت بأى صلة للعنصر العادى المألوف ، وبهـــذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق « أو الفانتازيا » فى الواقع نفسه ، فتكمل لها الدورة الخيالية ، وتكون عالما جديدا ترقد فى داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا الى جنب مع لب الأسطورة الخرافية ٠

ولا شك أن لهـــذا صلة حميمة بطبيعة الحياة فى تلك المنطقة من العالم ومعطياتها الطبيعية والانسانية ، وعندما لمس « بريتون » مؤسس السيريالية هــذا الجانب قال : أن ما نادت به أوربا بعـد الحرب العالمية الأولى كمـذهب نظرى مستحـدث فى الأدب يعيشـه الانسان العادى فى المكسيك أو البيرو منذ مئات السنين فى حياته اليومية ٠

واذا كان « ليفى ستراوس » أكبر ناقـد « أنثروبولوجى » معاصر يميز فى دراساته لمـا يسمى بالفكر البدائى بين عاملين أساسيين همـا الدين والأسطورة ، على اعتبار أن الأول هو « أنسنة القوانين الطبيعية » بينما تهـدف الأسطورة الى « تأكيد طبيعية الأعمال الانسانية »(١) فان مفتـاح أدب أمريكا اللاتينيـة يتمثل على وجـــه التحـديد فى التفسير الأسطـورى الذى يعيش الواقع التاريخى باختراعه كل يوم واكتشـاف أبعاده باستمرار ، ولا ينبغى لهذا أن نفصل الأسطورة عن الواقع اذ أنها كما يقول أحد كبار النقاد « اشتراك دائم فى ميدانه وانفتاح على الوعى به ، وقد ظلت دائما على هــذه الضفة اللصيقة بالانسان مقابل ما وراء الطبيعة الذى يقع على الضفة الأخرى ، وبهـذا فان الأسطورية الحقيقية شافية للانسان وموثقة لروابطه مع عالمه »(٢) ٠

---

(١) انظـر : Strauss, Levi, El Pensamiento salvaje. Trad. Mexico, 1975, p. 17.

(٢) انظـر : Jesi, Furio, Literatura y mito. Trad. Barcelona, 1972, p. 57.

وقد كانت أمريكا ـ حتى من قبل أن تكتشف ـ مرتعا خصبا لأشكال خيالية نبتت من أرضهـا الآهلة بالسحر والأساطير والمعتقدات الخرافية التى تعكس طريقة شعوبهـا الخاصـة فى تفسير الأحـداث والظواهر ، وبالرغم من أن هذه الرؤية للواقع تتجاوز النطاق الأدبى فان القصة على وجه الخصوص قد التقطت أهم مظاهرها التى أسماها النقد « بالواقعية السحرية » · وقد قام بعض الكتاب فى مرحلة متقدمة من التطور الثقافى فى أمريكا اللاتينية بتبنى تسميـة أخرى تعكس قوة الخيال لدى شعوب هذه المنطقه اذ أطلقوا عليها « الواقعية الخيالية » ولا مناص من أن يكون هناك نوع من التداخل بين المصطلحين ، الا أنه يمكن التمييز بينهما بدقة اذا خصصنا المصطلح الأول للأعمال الأدبيـة التى تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم ، رؤية لا تاريخية تنمحى فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقـافة والطبيعـة ، حيث تكتسب الأشيـاء والظواهر خواصـا وقدرات مميزة ، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مبادىء العقل والمنطق وقوانين السببية ·

بينما نجد أن « الواقعية الخيالية » تنبع داخل رؤية معقولة علمية للعالم ، وتعود الى جهد شخصى للفرد الذى يوظف خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه ، مما يعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والقلق الميتافيزيقى معا ·

على أن ما يعنينـا هنا انمـا هو وظيفة الأسطـورة كأسلوب لفهم الواقع والحياة ، وفى نفس الوقت كطريقة لاكتشافه وتأويله فى الأدب ، ولعل من المناسب فى هذا الصدد أن نشير الى بعض العناصر الأساسية فى آراء عالمين كبيرين حول وظيفة الأسطورة ، هما « يانج » و « الياد » ، اذ يرى كلاهما أن العنصر الأسـطورى يختلف جـوهريا عـن العنصر التاريخى وعن الأحداث التى تقع فى خط متسلسل لا عـودة فيه ، لأنه خروج من التاريخ وعودة الى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف الى اكتشاف

بنيتها العميقة الدائمة فى الحياة والكائنات · واذا كان الانسان البدائى يعيش فى الأسطورة فان حياته ومماته وما يبتلى به من حـرب وجـوع وعمل قابل دائما للمراجعة عندما يتكرر فى لون من المرونة التى يتسـم بها مصيره · أما الانسان الحديث ـ التاريخى أساسا ـ فانه يحتاج الى خلق الأساطير والاعتماد عليها كى يعطى معنى لوجوده ويقاوم من خلالها الحتمية التاريخية ويتجاوزها ، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء المادية والمعنوية ـ وحتى أحلامه وخيالاته ـ الى أساطير لها وظيفة مشتركة هى ايقاف عجلة الزمن ·

* * *

ومن هنا لابد من ابراز هذا الجانب وتحليل موقف الانسان الحديث من الزمن حتى ننفذ الى فهم أقنعة سلوكه الأسطورى ، ويرى بعض كتاب أمريكا اللاتينية أن كلا من الشعر والأسطورة يتلاقيان فى اضفائهما على الزمن مرتبة خاصة تجعل الماضى مستقبلا دائما وقابلا لأن يكون حاضرا فى جميع الأوقات ، ومن هـذه الوجهة فان الفنـان الكبير ـ كما يقـول « الياد » ـ يعيد صنع العـالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يـكن هناك زمن ولا تاريخ ، وبهذا يـكاد يشبه الانسان البـدائى(١) · ولا يقتصر العنصر الأسطورى فى الأدب على الجانب الابداعى فحسب ، بل يشمل أيضا القراءة ، اذ أنها تؤدى الى قطع العلاقة بما يحدث والهروب من الزمن وتكاد تحول الأحداث والأماكن والأشخاص الى نمـاذج ثابتة أو أبنية تتعالى على الواقع المباشر ·

* * *

على أن الطابع الأسطورى لأدب أمريكا اللاتينيه لا يمكن أن يعـد دليلا على بدائيته ، بل على العكس من ذلك يعتبر دليلا على نضجه وتقدمه

---

(١) انظر : Valdiviesa, Jaime, Realided y Ficcion en Latino-America, Mexico, 1975, p. 68.

لأن الأسطورة ـ كما يرى « توماس مان » ـ أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمنى ، والصيغة المقدسة التى تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور . واليوم الذى يكتسب فيه الكاتب عادة النظر الى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية فان قدراته الفنية تتسع بشكل ملحوظ ، كما تقوى ملكاته على التلقى والاحساس ، فاذا أهمل هذا الجانب لم يكتسب تلك القدرة الا فى مرحلة متـأخرة ، لأنه « اذا كانت الأسطورة تمثل فى تاريخ الانسانية مرحلة بدائية مبكرة فانها تمثل فى حياة الفـرد المبدع مرحلة ناضجة متأخرة»(١) ، وبهذا فان الدليل على نضج الأدب فى أمريكا اللاتينية الآن هو اكتشافه لقيمه الأسطورية وتوظيفه لهـا لاكتساب طابع العالمية فى موضوعاته وشخصياته بما ينعكس فيه من حصيلة ثقـافية حية ولا زمنية معا تجعله يعيد خلق الواقع المعاش كأسطورة مجسمة .

وعندما يقول بعض الباحثين ان أمريكا اللاتينية ليس لهـا تاريخ وأنها وجدت كشىء لا كشخص فانهم يشيرون بذلك الى خاصية هامـة هى عدم تاريخيتها والطابع الأسطورى للأحداث فيها ، اذ أنه لم يعرف سكانها من الهنود الأصليين ولا غزاتها الاسبان التاريخ المتقدم المضطرد ، فكان الأولون يعيشون فى زمن يعتمد على الدورات المتكررة التى تعود فيها الأحداث الطبيعية والاجتماعية للوقوع بشـكل حتمى جبرى ، بينما كان الاسبان أيضا مرتبطين بالتصور اللاهوتى للزمـن المسيحى الثـابت فى العصور الوسطى ، وكلا التصورين يرقد فى أعماق وجدان شعوب أمريكا اللاتينية ويكيف نظرتها للواقع . والذين عاشوا هناك وسـألوا فلاحا ما عن مكان معين فأجابهم بأنه بعـد قليل ثم قطعوا مسافات شاسعة قبل أن يصلوا اليه أدركوا أن هذا الفلاح لم يكن يكذب عليهم ، ولكن تصوره للمكان والزمان يختلف جوهريا عن تصورنا . والقرب والبعد لا حساب

---

(١) انظـر : Mann, Tomas, Essays, New York, 1957 p. 317.

له عنده ، والذين شهدوا احتفال الانسان هناك بالموت ومعايشته للأرواح والطابع الفنى الذى يضفيه على هذه المعايشة والحس التشكيلى العميق فى تصوره لشعائرها يدركون أيضا أن الأسطورة جزء من وجود هؤلاء الناس فى حياتهم وموتهم وأن الخيال الذى يجسمها فى أشياء واقعية ليس موهبة قاصرة على الفنانين وانما هو أعدل الأشياء قسمة بين سكان هذه المنطقة من العالم ·

* * *

ومنذ أن كانت أمريكا اللاتينية مستعمرة أوربية ومجتمعاتها تعيش ثنائية واضحة ، حيث تقوم فى احدى الجوانب حياة برجوازية لها ثقافتها الخاصة وأشكال وجودها المميزة التى كانت تشبه أوربا فى بداية الأمر ثم اصبحت تستلهم نماذج الحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد ، كما أن لها أساطيرها وشعاراتها التى تستهدف الابقاء على الأوضاع الراهنة ، وفى جانب آخر تقوم حياة الشعوب البائسة المكونة من هنود وسود ومولدين بتقاليدهم الخاصة وسحرهم وأساطيرهم ، يعيشون خارج التاريخ تحكمهم روح أخرى لا تكاد تمت بصلة لمن يعايشونهم فى الحدود الجغرافية ·

وقد تولى الضمير القومى الناشىء خلق الظروف المناسبة للاندماج الثقافى للقضاء على هذا الوضع الذى ينظر فيه المواطن الى غيره بعين السائح الغريب ، ونتيجة لذلك ازدهرت الفنون الشعبية التى تعبر عن روح أمريكا اللاتينية الأصيل ، وتعزز الثقة بتراثها الوجدانى الذى اكتسب قيمة عالمية تتزايد من يوم لآخر ، وترتب على هذا أيضا أن أصبح المذهب الأدبى الذى يطمح الى التعبير عن أعماق ضمير القارة الشابة هو رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هى الصبغة السحرية ·

* * *

وقد جهد بعض النقاد فى تحوير بعض مبادىء الواقعية الجمالية لتتسع لهذا التأويل الجديد ، ومن ذلك حديثهم عن نظرية الانعكاس التى لا ينبغى أن تصدر عن ضمير سلبى ، بل لابد وأن تكيف الـواقع عندما تتكيف به ، ومن هنـا يفضلون الحديث عن « مـسـرآة » الواقعية بدلا من الانعكاس ، وذلك ليتمكنوا — على حـد تعبير أحـدهم — من اسـتخدام أنواع مختلفة من المرائى ، بعضها صاف مسطح والآخر مقعر أو محدب ، مما يعطى للأشياء المنعكسة أوضاعا وأشـكالا مختلفة ، ويـدع المجـال مفتوحا لنوع آخر من العدسات التى تركز الضـوء أو توزع الذبذبات ، ولتلك المرائى السحرية التى تعـكس الأشياء الحـالمة والمناظر الخـارقة للعادة والأحداث الخيالية أو المهنية فى ضمير الجماعة السحيق(١) ٠

* * *

ويتضح من قراءة مذكرات « كريستوف كولومبس » أنه جاء للقارة الجديدة بخيال مفعم بالأساطير ، وأن عقله كان على اتم استعداد للعثور على جوانب سحرية غريبة فى الواقع الذى يلقاه ، وبهذا أصبحت أمريكا عنده تجسيما للأسطورة وتحقيقا للخيـال الغريب ، ومن هنـا يظهر فى مذكراته كثير من عرائس البحر « والأمازونات » أو النسـاء المحاربات والبشر الذين يحملون رءوس كلاب وذيولها ويمشون على أيديهم وأرجلهم معا ، أما الطبيعة فقد كانت مسحورة أيضا بالنسبة له ولا يمكن وصفها الا على هذا الأساس(٢) ٠

وبذلك فان القارة الجديدة منـذ أن اكتشفت وهى تمثل فى خيـال الأوربى عالم الغرائب العجيب ، أو « العالم الطفل » كما أطلق عليهـا ،

---

(١) انظـر : Garasa, Leocadio, El Quehacer Literario, Buenos Aires, 1962.

(٢) انظـر : Verdugo, Iber El Caracter de La Litertura Hispano-americana, Guatemala, 1968, p. 36.

ولهذا سرعان ما قرنها بالشرق الذى لم يتجاوز فى خياله ـ خاصة فى عصر التنوير ـ هذا النطاق ٠

ولعل النموذج الناطق بذلك هو « فولتير » الذى كتب عن أمريكا كثيرا من القصص والمسرحيات مثل « الأمريكيون » و « الساذج » و «الزيرا » ، على أن هذه المسرحية الأخيرة كان قد سبق له أن تناولها بعنوان قريب من ذلك هو « زايد » وعالج فيها أحداثا تدور فى القدس بين العناصر العربية والتركية ابان الحروب الصليبية ، ثم لم يلبث أن نقلها الى مناخ أمريكي صميم يدور فى « بيرو » ، ولم يكن المهم بالنسبة له هو الأمانة التاريخية بقدر ما كان تملق الذوق الفرنسي والأوربى بتناول الأجواء الغريبة المثيرة للدهشة ، كما أن جمهوره أيضا كان يستوى لديه الأسيوى والأمريكى ما دام كلاهما يقدم له هذا المناخ المرغوب(١) ٠

ونعود الى « الواقعية السحرية » لنجد أن أول من استخدم هذا المصطلح فى الآداب العالمية كان هو الناقد الفنى « فرانز ره Franz Roh » الذى أطلقه على الانتاج التشكيلى الأوربى فى المرحلة التى أعقبت التعبيرية ابتداء من سنة ١٩٢٠ ، ويعتبر هذا الاتجاه فى الفنون التشكيلية معارضا تماما للتعبيرية ، وان لم يكن الأمر كذلك فى الأدب بالرغم من وجود فوارق واضحة بين المدرستين ٠

فاذا كانت التعبيرية قد أولت اهتماما بالغا للعناصر الخيالية المغرقة وللجوانب الاجتماعية معا فان الواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الانسان بالتحليلات الاجتماعية ، بل يتمثل هدفها الأساسى فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت مظاهر الواقع ، واذا كان الفنان التعبيرى يطمح الى الهروب من الواقع بخلق عوالم غير واقعية

---

(١) انظر : Nuniz, Estuardo, América Latina en su Literatura, Mexico, 1974, p. 110.

فان الرسام فى الواقعيــة السحرية يواجــه الواقع محاولا فك طلاسمه وأسراره ، وفى الأدب فان الأحداث الهامة فى القصص التى تعتمد على هــذا النوع من الواقعية لا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية ، ولا يحاول الكاتب بهــا أن ينسج الواقع كما يفعل بقيــة الكتاب الواقعيين ، ولا أن يجرحه كما يفعل السيرياليون ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن فى أحشائه ، دون أن يجهــد فى تبريره أو شرحه كما يفعــل كتاب القصص الخيالية التى تحدث فيها العجائب طبقا لتصور معقول مسبق(١) .

أما فى أمريكا اللاتينية فان أول من استخدم هذا المصطلح كان هو الكاتب والقصاص الكوبى « اليخو كاربنتير » فى مقدمته لقصة « مملكة هـــذا العالم » سنة ١٩٤٩ ، وفى طبعة أحدث صدرت عام ١٩٦٤ شرح تاريخ هذه المقدمة قائلا :

« يجب على أن أعترف أن هذه الفقرات التى تسبق قصة ينبغى أن تكون مكتفية بذاتها تعود الى نوع من رد الفعل ضد تيار السيريالية الذى كان يستشرى عندئذ فى كثير من بلدان أمريكا اللاتينية ، حيث نجــد من المالوف فيها أنه عنــدما تستنفذ حركة أدبيــة فى أوربا أغراضها وتنتهى سيرتها المشروعة تعثر على مقلدين لها وأنصار من الدرجـــة الثــانية بطبيعة الامر بعد مضى عدة عقود من التخلف ، وفى عام ١٩٤٩ كنت قد راقبت السيريالية فى أسعد لحظاتها وعايشتها بنفسى وأدركت مكاسبها وازماتها الداخلية ، ثم عدت الى أمريكا « اللاتينية » فوجدت حولى عديدا من الشبان الموهوبين الذين بدأوا حينئذ فقط فى استخدام الوسائل الفنية السيريالية بما فيها من سراب خادع واستراتيجية وهمية »(٢) .

---

(١) انظر : Leal, Luis, Historia del cuento hispano-americano, Mexico, 1971, p. 129.

(٢) انظر : Carpentier, Alejo, El reino de este mundo, La Habana, Cuba, 1964, p. VII.

وخلال اقامته فى جزر « هايتى » واحتكاكه اليومى بما فيها تجلت له فكرة الواقعية السحرية ، اذ كانت قدماه تطآن ــ على حد تعبيره ــ أرضا عاش فوقها آلاف المتعطشين للحرية ، ممن كانوا يؤمنون بالقدرات الخارقة « لماكاندال » زعيم العبيد الذى أعدم لمناداته بالحرية فهبت الجموع لترى معجزاته ، كما تعرف على قصة « بوكمان » الجامايكى المكشوف عن بصيرته ، وزار قلعة « فيريرى » التى لا نظير لسحرها المعمارى ، والتى لم يكن قد سمع بها الا من خلال قصة « بيرانز » «السجون الخالية» ، وتنفس هناك المناخ الذى خلقه الملك «هنرى كريستوف» والذى يبعث على الدهشة بأضعاف ما تخيله الكتاب السيرياليون عن الملاك الطغاة ، ثم لم يلبث أن أدرك أن الواقعية السحرية لا يمكن أن تكون قاصرة على جزر « هايتى » ولكنها ميراث تليد لأمريكا اللاتينية بأكملها ، اد نعثر عليها فى كل خطوة من تاريخها ، ابتداء ممن كانوا يبحثون عن نبع الشباب الخالد فى مدينة « اوديا » الى أبطال الاستقلال فى العصر الحديث ممن لم تخل سيرتهم من جانب أسطورى حميم ·

ويرى « كاربنتير » أنه اذا كان فن الرقص الشعبى فى أوربا مثلا قد فقد كل طابع سحرى له وأصبح لا يثير أية عوالم غريبة ، فانه لا تكاد توجد رقصة واحدة فى أمريكا اللاتينية لا يكمن فيها معنى شعائرى عميق ، ولا تتجسد حولها عمليات كشف روحية كاملة مثل رقصات القداس الكوبية أو التحويلات الغريبة للأعياد الدينية فى « فنزويلا » و « المكسيك » · واذا أخذنا كاتبا غربيا مثل « دو كاس » وجدنا أن بطله « مالدورور » يهرب من جيش كامل من البوليس والعملاء والجواسيس ، متقمصا شكل حيوانات مختلفة ، وقادرا على الانتقال الفورى من «بكين» الى « مدريد » و « سان بطرسبرج » مما يعد نموذجا واضحا على الأدب السحرى ، ولكننا فى أمريكا اللاتينية نجد أن مثل هذا البطل قد عاش بالفعل فى الواقع وهو « ماكاندال » الذى كانت له نفس هذه القدرات

بفضل ايمان ومعتقدات معاصريه فيه ، مما عزز بسحره احدى ثورات التحرير الكبرى ذات النتائج التاريخية الدرامية · وطبقا لاعتراف « دوكاس » فان بطله كان مجرد شخصية شعرية ، أما « ماكاندال » فقد أصبح أسطورة تامة ذات طقوس وأناشيد سحرية مازالت هناك قرية تغنيها فى أعيادها ، مما يؤكد أن السحر هنا قد اكتسب مرتبة « الواقع » ولم يعد مجرد خيال أدبى طريف ، وحتى هذا المؤلف الغربى فانه من أصل أمريكى وكان يفخر فى احدى قصصه بأنه من « مونت فيديو » وهذا هو سر اعتداده بالسحر الشعرى ·

ويتولد عالم السحر فى رأى « كاربنتير » نتيجة لاضطراب الواقع المفاجىء على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة الى ما فى الواقع من ثروات غير منظورة ، أو نتيجة لتوسيع مدارج وقيم الواقع نفسه وتلقيها بشكل مكثف بفضل تنمية الجانب الروحى الى درجة الوصول الى « المستوى الأقصى » · على أن هناك شرطا أساسيا فى هذا الصدد وهو أن رؤية السحر تفترض الايمان به ، فمن لا يؤمن بالقديسين لا يمكن أن تشفيه معجزاتهم ، ومن لم يتمثل روح « دون كيشوت » لا يمكن أن يدلف الى عالم الفروسية الحميم ·

وتعتبر قصة « مملكة هذا العالم » المشار اليها استجابة مباشرة لشواغل هذه الواقعية السحرية ، فهى تحكى أحداثا خارقة وقعت فى جزيرة « سانتو دومينجو » فى عصر محدد واستغرقت قرابة حياة انسان ، وتتسرب من خلالها بحرية العناصر السحرية بين واقع قد وصف بأدق تفاصيله ، ويشير المؤلف الى أن القصة تعتمد على توثيق محكم لا يحترم الواقع التاريخى للأحداث فحسب ، بل يحتفظ حتى بأسماء الأشخاص والأماكن والشوارع · وأكثر من ذلك فهو يخفى من وراء مظهره اللازمنى مقارنة دقيقة لتواريخ حقيقية · ولكنه نظرا للطابع الدرامى الفريد

للأحداث ، والمواقف الخيالية للشخصيات التى وجدت بالفعل خلال عصر معين فان هذه يصبح من المستحيل وصفها فى أوربا مثلا مع أنها تحكى أحداثا وقعت بالفعل » وليس التاريخ الأمريكى بجملته سوى قصة هذا الواقع السحرى العجيب »(١) ٠

وعلى هذا فان الواقعية السحرية تمثل تراث أمريكا اللاتينية الثقافى والفنى ، ويلتمس « كاربنتير » أسباب هذه الظاهرة فى عدة عوامل ، من أهمها بكارة المناظر الطبيعية والغابات العذراء ، وصياغة الانسان فيها من الناحية الكونية ، وحضور العنصر الهندى الرهيب والعنصر الأسود الغريب ، وخصوبة المولدين فيها ، وغرابة اكتشافها الحديث ، مما جعل أمريكا اللاتينية شلالا يتدفق بالسحر والأساطير(٢) ٠

وللمؤلف عدة أعمال أخرى تمثل نفس هذا الاتجاه ، نكتفى منها بالاشارة الى قصة « رحلة الى البذرة » التى يسير فيها الزمن الى الخلف ، ولا يمكن شرح هذه المسيرة بالمنطق المعقول ، وانما بأسبابها السحرية الواقعية الخاصة ، فالخادم العجوز يرى هدم بيت سيده «دون مارسيال» الذى مات منذ فترة وجيزة ، ولا يكاد العمال يفرغون من رفع بعض الأنقاض حتى يأخذ الخادم فى التشنج ويأتى بحركات غريبة ، يتقلب على الأرض فوق ما تبقى من حصى وأحجار ، وفى كل مرة ينقلب فيها ــ كأنه عصا سحرية ــ ينقلب الزمن معه منسابا الى الوراء ، فيعود السيد الى الحياة ويعيش متراجعا فى الزمن حتى يصل الى البذرة التى خلق منها ، كل شىء يتناسخ عائدا الى حالته الأولى وهى الطين ، يعود البيت الى خلاء ، وعندما يحضر العمال فى اليوم التالى لانجاز مهمتهم يجدون أنها قد تمت ، ويعتمد المؤلف فى ايهامنا بأن الزمن يعود الى الوراء على الصور

---

(١) انظر المصدر السابق ص XV, XI

(٢) انظر : Carpentier, Alejo, Tientas y diferencias, Cuba, 1964. p. 19.

المعكوسة ، فالشموع المشتعلة تتزايد بدلا من أن تتناقص ، والأزواج يذهبون الى الكنائس لاسترداد حريتهم ، ويردون خواتم الزواج التى تعود بدورها الى حالتها الأولى سبائك فى مصانع الصاغة ، ويعود الأشخاص الى طفولتهم والطيور الى أعشاشها حتى تصبح بيضا مرة أخرى ويتحول الأثاث الى شجر والنسيج الى نبات ٠

ومن هنا ينجح المؤلف فى خلق عالم لا تسيره قوانين الطبيعة التجريبية وانما يخضع لقوى عليا تنتمى لدنيا السحر فى محاولته لفض أسرار الكون ، ولا شك أن هذه الطريقة تتصل بأسلوب « الفلاش باك » المعهود فى السينما خاصة ، ولكنها تختلف عنه بما توهمه من قلب أوضاع التطور وعكس مسار الزمن تاركا نقطة الانطلاق بلا عودة ، ومعتمدا ـ لا على الذاكرة ـ وانما على معايشة التاريخ فى رحلة مستمرة الى الوراء ، الى البذور ٠

وهناك مؤلف آخر ينتمى الى نفس الجيل ، وان كان حصوله على جائزة « نوبل » للأداب عام ١٩٦٨ قد ضمن له شهرة عالمية أوسع فى سنواته الأخيرة وهو « ميجيل أنخل أستورياس » الذى ولد فى جواتيمالا سنة ١٨٩٩ ، ويعد من أوائل كتاب أمريكا اللاتينية الذين استلهموا بعمق العناصر الثقافية الأصيلة فى القارة الجديدة ، وقد استطاع أن يصوغ من هذه العناصر أساطير تعكس الواقع السحرى الذى تصوره بعض الملاحم الهندية الأمريكية القديمة مثل « بوبول بوه » اذ ألف كتابه « أساطير من جواتيمالا » عام ١٩٣٢ وهو يدرس « الأنثروبولوجيا » فى باريس ، فأطلق عليه « بول فاليرى » اسم « حكايات أحلام شعرية » ولكنه يقص فيه جانبا من العالم السحرى البدائى الذى مازال قائما فى وطنه من خلال تجسيمه لبعض الأساطير الحية هناك ٠

فنجد أن أسطورة « البركان » مثلا تعكس رؤية سحرية للعالم حيث « قام ثلاثة رجال بتعمير أرض الأشجار والغابات ، وجاء ثلاثة آخرون

من الريح ، ومثلهم من الماء ، غير أنه لم يكن يرى سوى ثلاثة فقط » حيث نجد من المألوف مسخ الانسان الى حيوان أو نبات ، ففى أسطورة «خصلة الشعر الأشعث» يقص مسخ الانسان النــاعس فى منتصف الليــل الى حيوان قمىء ، ثم زحفه الى الجحيم وبيده ضفيرة الصبية الفاحمة ، وفى أسطورة « الموشومة » يعتمد على عنصر فولكلورى مكسيكى يتمثل فى العصا السحرية التى تجعل البطل خفيا غير مرئى ، وهى تقابل « طاقية الاخفاء » فى تراثنا الشعبى ، وكذلك تغلب على بقية الأساطير عناصر السحر والرقى والتعاويذ والتحالف بين الانسان والطبيعــة التى تحميــه من أعدائه • ويعــود المؤلف الى نفس هــذا المناخ فى مجموعة قصصية أخرى هى « ميداسال » التى نشرها عام ١٩٦٧ •

على أن واقع القصة عند « أستورياس » لا يختلف عن الواقع اليومى الا فى أمــرين : فهــو أولا يضيف اليــه رؤيته الخاصة بطبيعة الانسان الجوهرية وثانيا يحول الأشياء وأشكالها حتى تبدو كأنها هذيان محموم أو أضغــاث أحلام ، وما هى فى حقيقة الأمــر الا تكثيف لحيــاة أمريكا اللاتينيــة التى تعيش فى تساؤل ساخط دائم ، وتخضع لعوامل من القهر والتشــويه تستعصى على التبرير المنطقى المعقــول ، ونحن لا نتبرع من عندنا بهــذا البعد السياسى لواقعيــة « أستورياس » ولكن يكفى أن نقرأ قوله « كثيرا ما اتهم القصاصون بالمبالغــة والاسراف فى الخيال ، ولكن بعدما رأيناه فى « هيروشيما » وجرائم حرب « الفيتنام » أدركنا أن الواقع أشد هولا ومبالغة من أى خيال »(١) •

ولا يتصل الأمر بهذا الوضع العالمى فحسب ، وانما يمس على وجه الخصوص الأوضاع القائمة فى أمريكا اللاتينية ، خاصة فى أشكال الحكم

---

(١) انظر : Verdugo, El caracter de la literatura... op. cit., p. 270.

الديكتاتورى العسكرى التى كتب « أستوورياس » أعنف احتجاج أدبى عليهـا فى قصته « السيد الرئيس » ذات الاعماق الواقعية والاسطورية الحميمة ، وفى أوضاع الاستغلال الاستعمارية التى أدانها فى « ثلاثية الموز » حيث وصف طرفا من احتكار الشركات الأجنبية الكبرى للثروات الطبيعية فى أمريكا اللاتينية ، وعرض بالتالى بعض الجوانب الاجتماعية والسياسية فيها ، دون أن نفقد فى نسيجها الداخلى العناصر الأسطورية الفعالة ذات التأثير الحاسم على جميع المستويات ابتداء من الوصف النفسى الخارجى المفعم بالروح الهندى العميق الى تركيب الشخصيات وبنيتها الداخلية التى تخضع فى جزء كبير منها لمقتضيات الرؤية السحرية ، وعلى هذا فان مظاهر الرفض الاجتماعى للقوى الاستعمارية المسيطرة لا تتم على الصعيد الاقتصادى والسياسى فحسب ، وانما تتم أولا على الصعيد الانسانى لتأكيد الذات القومية بخصائصها الحيوية الأصيلة ٠

ويرى « استورياس » أن الطابع الأسطورى لأمريكا اللاتينية يتمثل فى تشخيص الطبيعة عندما تحول الجبال والأنهار الى أشخاص ، وتتحول الأشخاص الى عناصر طبيعية ، وفى قصته « رجال الأذرة » شخصية نسائية تسمى « ماريا تيكون » أى مارية الهاربة باللغة الهندية ، وهو نفس الاسم الذى يطلقونه فى « جواتيمالا » على قمة جبلية لا تكاد تبدو للناظر طول العام اذ يغطيها الجليد والضباب ، ومن هنا تتبادل الطبيعة أسماءها مع الانسان ٠

ومن الطريف أن « أستورياس » نفسه يعتقد أن طبيعة الضوء الخاصة فى بلاده كانت من العوامل التى ساعدت على ذيوع الأساطير والسحر والكهانة وجميع عناصر هذا العالم الخفية التى يستعين بها البسطاء على مواجهة الحياة فى وجودهم الذى يشبه الحالم المفتوح العينين دهشة وذهولا ٠

ومن هنا فان خيال « أستورياس » ينسخ الطبيعة معتمدا على رؤية سحرية تجسمها العقائد والأساطير ، وحتى صــوره الأدبية تتميز بهــذه الخواص ، فهو يصف الطيور مثلا بقوله « هذه العصافير ليس لها أجنحة، وانما لها آذان الأرانب الصفراء » . ويقول « حفرت فى الجماجم والمدن حتى عثرت على الجــذور الملتهفة فى حالتهــا الأولى قبل أن تصبح ريحا أو دما أو حتى أثيرا يملأ دماغ الرب » .

ولا يقتصر الأمــر فى أدب أمريكا اللاتينيــة عموما على مجــرد التشخيص الحى للطبيعة ، بل يتجاوز هـــذا الى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهى توصف أولا كما هى فى الواقع الموضوعى لتكتسب عقب هــذا مباشرة بعدا جديدا يتعدى المنظور الخارجى ويتصــل بمعناها فى لوحــة الوجود كرمــز كونى له أسراره وسحره ودلالته ، فهى تحــدث الانسان وتوحى اليه وتدله وتضله . ولذلك فهى تكون وحــدة ملتئمة مع عقليته ومشاعره وعلى نفس مستواه . فاذا خرج الهنــدى مثلا من بيته صباحا ورأى طائرا ما على الشجرة المواجهة له استوحى من نوعه ولونه وغنائه ما ينبغى عليــه أن يفعلــه فى هــذا اليوم ، مستسلما لتأثيره الى درجة أنه قد ينتهى به الأمر الى العودة لمنزله وعدم الخروج منه ، وليس هذا مجرد تطير فردى كالذى اشتهر به بعض الشعراء العرب «ابن الرومى» مثلا ، وانما هو استجابة جماعية عفوية لرمز طبيعى يوحى بشىء من سر الكون ، وليس بوسع الأدب فى أمانته للواقع أن يغفل هذا العنصر الهام فى الوجود الانسانى . ولهذا نجد التعبير عن الواقع فى هذا الأدب لا يخضع للحــدود المنطقيــة المألوفة ، وسواء كان موضوعه المكان أو الانسان أو المجتمع فان العنصر الخيالى المغرق ينفــذ الى أعماقه ، ويصبح الكاتب مطالبا بأن يعكس فى أعماله التعقيدة الحضارية المركبة التى تتضح فيها الى جانب العناصر المستحدثة أصول عريقة مثل « حضارة المايا » فى « جواتيمالا » و « الاستيكــاس » فى « المكسيك » ، وأن يستجيب للتراث

الذى تركه الهنود فى دمه وروحه ، ولا يتأتى له ذلك الا بمعانقة الطبع الأسطورة التى تمثل قاعدة وجوده الحى وليست مجرد ترف ثقا مكتسب ·

وقد ووجه « أستورياس » باتهام من جانب بعض الاشتراكيز خاصة من طلبة الدراسات العليا فى جامعة « موسكو » الذين كا يدرسون بعض أعماله ، فحواه أن اعتماد أدبه على العنصر الأسطو يضعف من التزامه الاجتماعى ويؤدى الى شحوب صورة الواقع في وقد رد عليهم بأنه لا يمكنه أن يتحدث عن أهل بلده مغفلا عناصر السد والاسطورة والأشباح التى لا تزال حية قوية فى وجودهم ، وتجاهلها يؤدى الى عرض الواقع بأمانة بل هو خيانة له ، وكل ما ينبغى عليه أن يعثر لها على وظيفة فنية قوية ، وعندما عابوا عليه أنه لم يضع لمشكلة الديكتاتورية التى عالجها فى قصة « السيد الرئيس » كان ، أن هذه المشكلة نفسها لم تأخذ طريقها للحل فى أمريكا اللاتينية ـ الآن ، وأن الفنان الصادق لا ينبغى له أن يزيف الواقع بتفاؤل ساذج يرذ به شعور القارىء المتلهف ، وان كان هذا لا يعفى الكاتب من تصد القوى المحركة وهى تصوغ خمائر المستقبل ، وقد أنهى هذا « الاستجو الماركسى » · بالتعبير عن اقتناعه بأن العرق الأسطورى الذى ير بمعتقدات الطبقات الشعبية خاصة فى الريف بين الهنود الأصليين ذ العقلية الطفولية الى الآن والخيال الفنى الخصب دائما هو أساس ا ومحور اهتمامه فى كتاباته(١) ·

* * *

واذا انتقلنا الى الجيل الحالى من كتاب أمريكا اللاتينية ذ القامة العالمية وجدنا استمرار هذا التيار الأسطورى الواقعى فى أدبه

---

(١) انظر : bert, Siete voces de America Latina, Ed. cit. 169.

ولكننا سنكتفى بقصة واحدة كنموذج على امتدادات هذا التيار وأبعاده الآن ، وهى على أية حال من أعظم قمم هذا الأدب ، وهى « مائة عام من الوحدة » للقصاص الكولومبى « جارثيا ماركيث » . وتدور حول قرية هناك تسمى « ماكوندو » اعتبرها النقاد كونا مصغرا لأمريكا اللاتينية ، أو هى على حد تعبير المؤلف نفسه « سرة العالم » اذ أنها هى الماضى ، ولما كان من الضرورى أن نضع لهذا الماضى شوارع ومنازل وأجواء وأناس فقد صورها فى شكل هذه القرية الحارة المتربة المتهدمة ، بمنازلها الخشبية التى تغطيها سقوف « الزنك » على نمط البيوت فى جنوب الولايات المتحدة الامريكية ، مما يجعلها شبيهة بقرى « فوكنر » لأن شركة الفواكه المتحدة الامريكية هى التى أسستها ، اما اسمها « فقد أخذته من ضيعة للموز قريبة منا فى « كولومبيا » تسمى « ماكوندو » أيضا »(١) وتشغل هذه القرية المساحة القصصية « لمائة عام من الوحدة » التى تبدأ بتأسيسها وتنتهى بدمارها الشامل ، مما يجعل كلا من القرية والقصة وحدة لا تنفصم ، ويعود تأسيسها الى عنصر ينتمى الى عالم التنبؤات والأسرار ، اذ أن الكولونيل « بوين ديا » مؤسسها يرى ليلتها فيما يرى النائم أنه قد قامت فى مكانها مدينة ينبعث منها الضجيج وتتكون حوائطها من المرايا ، فسأل عنها فأجابوه باسم لم يكن قد سمع عنه من قبل وليس له أى معنى ، ولكن كان له رنين غير عادى فى الحلم وهو « ماكوندو » ، كذلك يتدخل فى دمارها عنصر آخر ينتمى الى عالم الأسرار ، اذ تهب عليها ريح عاتية لا تذر لها من اثر ، واذا تساءلنا هل وجدت بالفعل مدينة المرايا هذه مرة أو كانت مجرد سراب ؟ لوجدنا أن هذه المرايا هى أبواب السحر والأحلام وأن لها وظيفة مميزة هى رسم الحدود أو الخط الفاصل بين عالمين : الداخلى الذى يتمثل فى الأحلام

---

(١) انظر : Armau, Carmen, El mundo mitico de Cabriel Garcia Marquez, Barcelona, 1975, p. 39.

والخيال والخارجي وهو الواقع ، فالمرآة والحلم لا ينفصلان ، والحلم يفتح أبواب العجائب والسحر ، وفي هذه الحالة بالذات يفتح « ماكوندو » التي تظهر أمام عيوننا ثم لا تلبث أن تختفي كحلم غريب مدهش ٠

وعندما ندرس مشكلة خاصة في هذه القصة مثل مشكلة الزمن نرى أنه لا يوجد خارج ذات المؤلف ، اذ أنه مجرد لعبة في يديه يصنع بها ما يشاء ، فهو أحيانا يختصر قدرا هائلا من الأحداث في سطور قليلة أو يقف بتأن شديد عند تفصيل صغير ، وقد يسبق الحوادث أو يكدسها معا ، ولكل هذه الحيل القصصية غاية جمالية واحدة هي الهروب من التصور التقليدي للزمن ، والتصرف فيه مثل احدى شخصياته : وهي الساحر « ملكيادس » الذي ربطه بعض النقاد باحدى شخصيات « بلزاك » بالرغم من انكار المؤلف لذلك ، وهو تصرف يؤدي الى خلق زمن خاص بعيد عن زمن التقويمات الفلكية المعروفة ، ولهذا فان هدف المؤلف هو نفس هدف « ملكيادس » الساحر الذي يبحث عن الزمن الشامل عندما « يركز قرنا كاملا من الأحداث اليومية بطريقه تتعايش فيها في لحظة خاطفة » ٠

كما يلجأ المؤلف الى حيل عديدة للتحكم في الزمن وتطويعه واعطاء انطباع عنه بالمعاصرة والشمول ، على أعتبار أن هذه هي أهم خصائص القصة الحديثة ، ويستخدم لذلك التنبؤ ومقارنة الأحداث المتشابهة وتلخيصها والعودة للماضي ، وتكرار الأحداث التي تقع لشخص ما ثم تعود فتقع بحذافيرها لواحد من سلالته ، كل هذا لخلق روح المعاصرة بين الاحداث وتطويع الزمن ، وهي نفس الحيل المشتركة بين كل من « جويس » و « بروست » و « فوكنر » وغيرهم من أعلام القصة الحديثة ، الا أن الخاصية التي تظل مميزة « لجارثيا ماركيث » بين كل هؤلاء هي

الطابع السحرى العجيب الذى يحيط بمناخه وشخصياته وهى خاصية القصة الحديثة فى أمريكا اللاتينية وصيغتها الواقعية المميزة .

* * *

وأذا كانت القصة تحفل بالغرائب والحوادث الخارقة للعادة . فان بعضا منها يكاد يفقد طابعه المدهش بما يحوطه من عوامل تجعله متوقعا مألوفا ، أو تعطيه تفسيرا واقعيا عاديا ، وذلك مثل ارتفاع الأب «نيكانور» « سنتيمترا واحدا » عن الأرض كلما تناول « فنجان شيكولاته » ، وطيران « ريميديوس » الجميلة فى الهواء « معلقة بملاءة كانت قد فقدت منذ زمن طويل » ، كما يظل بعضها الآخر بدون تفسير لأنه ينتمى الى عالم السحر الذى يستعصى على الشرح ، وذلك مثل أوراق « ملكيادس » الصفراء التى يحاول بعض الأطفال الاستيلاء عليها بعد التسرب خلسة الى حجرته فتتملكهم قوى غريبة وترفعهم عن الأرض معلقين فى الهواء الى أن يعود الساحر وينتزعها من أيديهم فيهبطون الى الأرض عندئذ ويمارسون حركتهم العادية .

وكثير من هذه التفاصيل الخارقة للعادة لها وظيفة واضحة هى التعبير عن سيطرة الانسان على المادة والطبيعة ، حتى وان كانت الظواهر التى تحدث لهذه المادة بعيدة عن صنع الانسان الا أنها مرتبطة بحياته ، تغيب مثلا احدى بنات « بوين ديا » شهورا ثم لا تلبث الأشياء فى المنزل أن تعلن قرب عودتها غير المتوقعة ، فنجد كوبا فارغا ملقى فى أحد الدواليب يتحول الى جسم يبلغ من الصلابة والثقل الى درجة يستحيل فيها على أى واحد من الأسرة أن يحركه ، ويأخذ اناء قد ملىء بالماء روضع على المنضدة فى الغليان وحده حتى يجف ما فيه من ماء تماما تحت أعين بقية أفراد الأسرة الذين لا يفهمون ما يحدث أمامهم ، وان كانوا يفسرونه بأنه ايذان بحدوث شىء لا يدركون كنهه ، كذلك تتحرك سلة من القش وتدور فى الحجرة وحدها الى أن يمسك بها أحد الحاضرين ، كل ذلك

يأتى متوافقا مع نوع آخر من التنبؤ والحدس الذى تشعر به بعض شخصيات القصة والذى لا يلبث بدوره أن يتحقق ليؤكد لنا وحدة العناصر الطبيعية واستجابتها للعوامل الانسانية ذات الدلالة والتقائهما معا فى تكييف هذا المناخ الواقعى السحرى الخاص(١) ٠

أما بعض العناصر الغريبة مثل ظهور أشباح الأموات ومعايشتها للأحياء بطريقة طبيعية لا تثير الذعر بينهم ولا تغير من عاداتهم اليومية الرتيبة فان هذا يعود الى المعتقدات الشعبية التى ترى أن من حق الأشباح والأرواح أن تأتى لتذكر الأحياء بوجودها وبهذا تتفادى الموت النهائى الذى لا يحيق بها الا عندما تطويها صحائف النسيان ولا ترد على خاطر كائن حى ، ومن هنا نرى فى هذه القصة ـ وفى غيرها ـ كثيرا من شخصيات الأموات وهى تهيم في المنزل بين الأفراد الذين يحسون بوجودها ويعايشونها في وئام شديد حتى يستقر لدينا انطباع غريب بأن الحد الفاصل بين الحياة والموت يتلاشى بالتدريج حيث تختلط الأشباح وتتحرك وتمارس « حياة » غامضة بين سائر الأحياء ٠

ويتجلى الطابع النموذجى لهذه القصة فى مغزاها السياسى ، فحياة القرية تظل وادعة هادئة لا يعكر صفوها شىء حتى يهبط فيها ممثل السلطة فيأمر بطلاء البيوت بلون غير لونها الأبيض ، لا لشىء غير اثبات سلطته المتعسفة المتحكمة . ومع ذلك تواصل القرية حياتها الى أن يدخلها ذات يوم ممثلو الاستعمار الامريكى الاقتصادى فى صورة مندوبى « شركة الفواكه المتحدة » ويقيموا قرية موازية لها على الجانب الآخر من قضبان السكة الحديدية بانماط معمارية غريبة على ذوق أهل القرية التى يعانى منذ هذه اللحظة أعمق تغيير فى بيئتها الاجتماعية ، ويصل هذا التغيير الى ذروته فى أحداث التمرد الذى يقوم به العمال مطالبين بتحسين ظروف حياتهم والذى يسقط احد السادة ضحية له ، فتغزو

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٩٦ ٠

القرية جحافل القوات « النظاميـة » ، وتنصب محاكمة صورية لزعمـاء النقابات العمالية ، وبينما تقوم المشانق المعلقة فى ميدان القرية بتصفيتهم يؤكـد البوليس أن الأمريكى الضحيـة مات فى « شيكاغو » يوم ٨ يونية تحت عجلات سيارة مطافىء ، وأن « ماكوندو » لم يحدث فيها شىء على الاطلاق ، ولن يحدث فى المستقبل أى شىء ، لأنها قرية ناعمة « سعيدة »، ويظل هـــذا التناقض اللامعقول بين الواقع الفاجع الذى نراه والمزاعم التى تشيعها السلطات المستعمرة هو السر الذى لا تستطيع التبريرات المنطقية أن تشرحه ، والذى ينتهى بالقرية الى نوع من الخلاص المؤقت يتمثل فى نسيان هذه الأحداث بجملتها وتفصيلها كأنما قد مر عليها فيهما مر « طاعون النسيان » ليجعل حياتها مطاقة فى ظل طاعون الاستغلال ، ولا شك أن الواقعية الحرفية مهما جهدت فى تصوير هذا المناخ لن تصل الى تجسيمه بهذا الشكل المخيف الذى تتكفل به هذه الواقعية السحرية الاسطورية بطريقـة تلقى فى روعنا هـذا العالم بجميع أبعاده المنطقيـة واللامعقولة على السواء ٠

واذا كانت هذه القصة تمثل عالما أسطوريا متماسكا وقائما بـذاته فان جميع عناصرها تكتسب معناها ودلالتها داخل هذا الاطار ، وكمـا سبق أن أشرنا ، وطبقا للدراسـات « الأنثروبولوجية » فان الطبيعة فى العالم الاسطورى تتعاطف مع الانسان وتتشخص أمامه ، وهذا ما نعثر عليـه باستمرار فى هذه القصـة ، فعندما يموت الكولونيل « بوين ديا » مؤسس القرية تمطر السماء زهورا صفراء ، وعندما تموت زوجته تمطر طيرا يتهاوى فى أجواء القـرية ، وهـذا يدل على أن بنية القصة ذات مستوى واحد يختلط فيه ما نسميه بالواقع العادى مع الأشياء الخارجة عليه فى نسيج متكامل ، ويصبح للأشـخاص سمت الهى يتخذ مظهـر المعجزة دون أية دعاوى دينية ٠ وكذلك أيضا نجد علماء «الانثروبولوجيا» يؤكدون لنا أن الاسطورة يستوى لديها الشبح والحقيقة ولا يوجد بداخلها

شيء غريب ، وهذا ما لمسناه في تعايش أشباح الأموات مع الأحياء في انسجام تام ، فالقاعدة الوحيدة التي تعتمد عليها هذه البنية هي أن كل شيء ممكن ولا غرابة في حدوث أي شيء ، وهذا هو العالم الأسطوري السحري الحقيقي الذي تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية ·

أما هذه الدلالة في « مائة عام من الوحدة » فهي تطل علينا من خلال حركة دائرية كبرى شاملة ، حركة « ماكوندو » القرية التي اعتبرت كونا مصغرا والتي كثيرا ما أولها النقاد على أساس أنها تمثل الحضارة الحديثة لاحدود أمريكا اللاتينية فحسب ، وفي داخل هذه الحركة الشاملة نرى حركات دائرية أخرى مغلقة وشاملة أيضا ، مثل حياة أسرة « بوين ديا » وتكرار كل جيل لأحداث الأجيال السابقة مع تغييرات طفيفة بطريقة أغرت بعض النقاد باستخلاص مفهوم حضاري من هذا المدار ، ثم ربط هذه الحركات بالحركة الأصيلة الشاملة للقرية ، وكل هذا يجعل منها عالما تاما لا يحتاج الى أي شيء خارج عنه ، وهو عالم أسطوري مستقل يحتوي في نفسه على شرحه وتبريره ·

وقد صرح المؤلف بلهجة لا تخلو من السذاجة التي يتسم بها أحيانا كبار المبدعين بأنه يعجب كثيرا من التفسيرات الفلسفية والكونية لقصته على اعتبار أنها تمثل رؤية انسانية شاملة تقوم فيها « ماكوندو » بدور العالم المصغر ، اذ أنها لا تعدو في تقديره أن تكون قصة أسرة عاشت مائة عام تقاوم قدرا كتب عليها خشية أن يولد لها طفل له ذيل خنزير نتيجة علاقة جنسية تقوم بين محارمها ، وبقدر ما كانت الأسرة تبذل قصارى جهدها لتفادي تحقيق هذه النبوءة كانت تعمل من حيث لا تدري لوقوعها بأحكم الطرق ، مما يذكرنا بمأساة « أوديب » الذي هرب من قدره ليقع فيه على وجه التحديد ·

ويؤكد المؤلف أن موهبته الأساسية هي حكاية القصص الأسطورية التي سبق له أن سمعها من أمه وجدته ، وأن الفضل في هذه القصص يعود اليهما ، ولا تبقى له الا الصياغة فحسب ، وينصح نقاده بأنه ينبغي لهم بدلا من البحث عن التأثيرات الأدبية البعيدة عند « بلزاك » أو غيره أن يسألوا أمه عن أصل كل حادثه في قصصه وماده جميع تفاصيله لأنها الوحيدة التي تعرفها بدقة وان كان لم ينكر أن « لتناسخ كافكا » وبعض أعمال « فوكنر » تأثير خاص على جملة انتاجه(١) ·

وفي دراسة حديثة للعالم « الانثروبولوجي » « ليفي ستراوس » نجـد أن محور مجموعة كبيرة من الأساطير الهامة ذات الدلالة التركيبية في أمريكا الجنوبية والشمالية معا ـ بين السكان الهنود الأصليين بطبيعة الحال ـ يعود بالذات الى أسطورة العلاقة المحرمة بين الأخ وأخته التي تتولد عنها كوارث كونية رهيبة كأن تمطر السماء نارا أو تغرق الأرض بالماء(٢) ، مما يؤكد لنا أن هذا العالم الذي يصفه « جارثيا ماركيث » في قصته هو لباب اللاوعي الاسطوري للانسان الأمريكي ، وأن انبهار العالم به يعود على وجه التحديد الى عمق تمثيله لحياة أمريكا اللاتينية بالذات التي ورثت وحافظت على أعـرق تقاليد القارة الجـديدة في مكوناتها النظرية الاولى وفي ضميرها الـكامن المتمثل في سـحرها وأساطيرها الواقعيـين ·

والآن وقـد رأينا طرفا من هذه التنويعات الاقليمية التي أدت الى اثراء مفهوم الواقعية برؤى فنية وحضارية جديدة ، يحق لنا أن نتساءل عن موقفنا في الأدب العـربي من الواقعية ، ماذا أخـذنا من مبادئها وأصولها الجمالية ؟ وماذا أضفنا اليهـا من روحنا القـومي الخاص ؟ هـذا ما نرجـو أن تتوفـر بحـوث المستقبل على تحليـله وكشـفه بجـدية وأمـانة ·

---

(١) انظـر : Guibert, Siete Voces de America Latina, Ed. cit.

(٢) انظـر : Lévi-Strauss, Claud, El Hombre desnudo, Trad. Mexico, 1976, p. 44.

قائمة المراجع الأجنبية

Action poétique, No. 44. 1970, et No. 52, Paris, 1974.

Adorno, T.W. y otros, Polémica sobre realismo, Buenos Aires 1972.

Ambrogio, Ignazio, Ideologie e technich letterarie, Poma, 1971.

Aragon, Louis, Surrealismo frente a realismo socialista. Trad Barcelona, 1973.

Armou, Carmen, El mundo mitico de Gabriel Garcia Marquez. Barcelona, 1975.

Auerbach, Erich, Mimesis : Dargestelle Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur. Trad. Mimesis : La representacion de la realidad en la literatura occidental. Mexico, 1950.

Literatursprach und Publikum in der Lateinischen Spätantike und Mittelalter. Trad. Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media, Barelona, 1969.

Bardon, Maurice, Don Quichotte et le roman réaliste français Revue de la Littérature Comparée, 1936, XVI.

Bogerhoff, Realisme and kinred words, 1938.

Brecht, Bertold, Escritos sobre teatro. Trad. Madrid, 1970.

Sinn and form. Trad. Barcelona, 1969.

Breton, André : Surrealismo frente a realismo socialista. Trad. Barcelona, 1973.

Carpentier, Alejo, Tientas y diferencias, Cuba, 1964.

El reino de este mundo, La Havana, Cuba, 1964.

Croce, Benedetto, Estitica. Trad. Madrid, 1970.

Della Volpe, Galvano, Critica del gusto, Milano, 1964.

De Voto, Bernand, The Literary Fallacy, 1944.

Eco, Umberto, La definicion del arte. Trad Barcelona, 1971.

Engels, F., Sur la littérature et l'art. Paris, 1954. Trad. Barcelona, 1971.

Escarpit, Robert, Sociologie de la littérature. Trad. Sociologia de la literatura, Buenos Aires, 1962.

Falk, Walter, Impresionismo y expresionismo. Trad. Madrid, 1963.

Fischer, Ernst, El hombre sin atributos, prefacio de Roger Garauy. Trad. Madrid, 1970.

El problema de lo real en el arte moderno. Trad Buenos Aires, 1972.

The necessity of art. Trad. Barcelona, 1973.

Fischer, Ernst y otros, Polemica sobre realismo. Trad. Buenos Aires, 1972.

Fritz, J. Rddatz, Georg Lukacs en testimonios personales y docomentos graficos. Trad. Madrid, 1975.

Gallas, Helga, Marxistische literaturtheorie. Trad. Teoria marxista de la literatura. Buenos Aires, 1973.

Garasa, Leocadio, El quehacer literario, Buenos Aires, 1962 Literatura y sociologia. Muenos Aores, 1973.

Garaudy, Roger, D'un réalisme sans rivages, Paris, 1963.

Pour un réalisme du XXème siècle dialogue uosthume avec F. Léger. Trad. Un realismo del siglo XX. Madrid, 1971.

Goldmann, Lucien, La création culturelle dans la société moderne. Paris, 1971.

Le dieu caché. Trad. El hombre y lo absoluto, Barcelona, 1968.

Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. Trad. Para una sociologia de la novela. Madrid, 1975.

Structures mentales et création culturelle. Paris, 1970.

Goldmann, Lucien y otros, "Sociologie de la création littéraire". Revue Internationale des Sciences Sociales, Vol. XIX, No. 4 . Paris, 1967. Trad. Sociologia de la creacion literaria. Buenos Aires, 1971.

Gorki, M., Discurso en el primer congreso de escritores sovieticos. Trad. Mexico, 1968.

Literatura filosofia y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

Gramsci, Antonio, Literatura e vita nazional. Torino, 1966.

Guibert, Rita, Siete voces de America Latina. Mexico, 1974.

Highet, Gilbert, The Classical Tradition. Trad. Mexico-Buenos Aires, 1954.

Hobz, Hans Heinz, Gespräch mit Geo g Lukács. Trad Conversaciones con Lukács. Madrid, 1971.

Jesi, Furio, Literatura y mito. Trad. Barcelona, 1972.

Jung, C.G., Psychologische type. Trad Buenos Aires, 1972.

Kofler, Leo, Gespäch mit Georg Lukács. Trad Conversaciones con Lukács. Madrid, 1971.

Leal, Luis, Historia del cuento hispanoamericano, Mexico, 1971.

Leenhardt, Jácques, Sociologio de la creacion literaria. Trad Buenos Aires, 1972.

Lefebvre, Henri, Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1971.

Lévi-Strauss, Claud, El pensamiento salvaje. Mexico, 1975. Mythologiques, IV. L'homme nu. Trad. El hombre desnudo. Mexico, 1976

Levin, Harry, The Gates of Horn (Study of Five French Realists. Trad El realismo frances. Barcelona, 1973.

Lo Gatto, Ettore, La litteratura ruso-sovietica. Trad. Buenos Aires, 1973.

Lukács, Georg, Studies in European realism. New York, 1954. Wider den missverstandenen realismus. Hamburgo, 1958. Trad. Signification actual del realismo critico, Mexico, 1974.

The historical novel. Boston, 1963.

Ensayos sobre el realismo. Trad. Madrid, 1967.

Problemas del realismo. Trad. Barcelona,1968.

Prolegomena zu einer marxistischen aesthetik. Trad. Barcelona, 1969.

Lukács, Georg y otros, Polémica sobre realismo. Buenos Aires, 1972.

Mann, Tomas, Essays. New York, 1957.

Malenkov, George, Report to 19th Party Congress.

Marx, K., Sur la littérature et l'art. Paris, 1954.

Messer, Augusto, El realismo critico. Trad. Madrid, 1927.

Nuñiz, Estuarto. America Latina en su literatura. Mexico, 1974.

Petit dictionnarie d'esthétique. Moscou, 1965.

Picard, Max, Das end des impressionismes. Zurich, 1920.

Plakhenov, George, Essays in the history of materialism. London, 1934.

Posada, Francisco, Lukács, Brecht y el relismo socialista. Buenos Aires, 1969

Pospelov, G.N., Literatura y sociologia. Trad. Buenos Aires, 1967.

Premier Congrès de l'Union des Ecrivains Soviétiques, 1934, Status. Trad. Paris, 1974.

Sanguinete y otros, Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969.

Sarter, Jean-Paul, L'imagination, 1963.

Taine, Hippolyte, Philosophie d'art. Trad. Mexico, 1963.

Littérature anglaise II. Trad. 1938.

Tertz, Abram, One Socialist Realism. New York, 1951.

Trotski, Léon, Sobre arte y cultura. Trad. Madrid, 1973.

Valdivieso, Jaime, Realidad y ficcion en Latinoamérica. Mexico, 1975.

Van Tieghem, Philippe, Les grandes doctrines litéraires en France.

Wellek, René, A History of Modern Criticism (1750-1950). Trad. Historia de la critica moderna. Madrid, 1972.

Conceptos de critica literaria. Venzuela, 1968.

Verdugo, Iber, El carácter de la literatura hispano-americana. Guatemala, 1968.

Von Ssachno, Helen, Literatura sovietica posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1968.

Zéraffa, Michel, Roman et société. Paris, 1971. Trad. Novela y sociedad. Buenos Aires, 1971.

Zhdanov, A.A., Literatura, fiolosofia y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

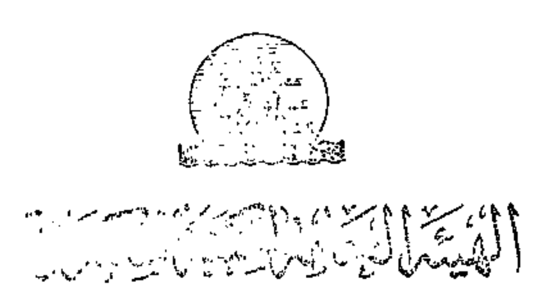
Zola, Emile, Le roman expérimental. Trad. Barcelona. 1972.

La formule critique appliquée au roman.

Le naturalisme au théâtre. Trad.

Xirau, Ramon, America Latina en su literatura. Mexico, 1974.

رقم الايداع بدار الكتب المصرية
٣٩٩٩ / ١٩٨٠م



دار نشـــر الثقـافة

٢١ ش كامل صدقى (الفجالة سابقا) القاهرة

تليفون ٩١٦٠٧٦


تليجرام
هنا
سور الأزبكية


تليجرام
مكتبة
غواص في بحر الكتب
محمد خطاب

